

Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española



ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO Y LA
CONFORMACIÓN DE LAS COLECCIONES DE METAFICCIÓN
EN EL MADRID CORTESANO

Tesis doctoral
Manuel Piqueras Flores

Directores
Dr. Eduardo Becerra Grande
Dr. Jesús Gómez Gómez

Madrid
2016

*A Blanca,
por ocho años de literatura
y otros muchos de vida.*

Que el fruto menos importante que de los estudios se saca es el de la granjería, y que el fin adonde tiran todos los hombres de razón como a más principal y más verdadero cuando los abrazan y buscan es a no quedarse ignorantes y bárbaros.

ALONSO J. DE SALAS BARBADILLO,
El caballero puntual.



TOMÁS LUIS DE VICTORIA,
«Gloria», *O quam gloriosum.*

NOTA ACLARATORIA

El presente trabajo sigue, con ligeras variantes, las normas de publicación de *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*. Así, a la hora de citar una obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, autor que es objeto principal de estudio de esta tesis, para mayor claridad, se sustituyen el nombre del autor y el año de la publicación por el título de la obra en cursiva. En el caso de los textos que son analizados con detenimiento (en los apartados II.1, II.2, II.3, III.1, III.2, III.3), utilizamos las siguientes abreviaturas:

PMR: Patrona de Madrid restituida

IE: Ingeniosa Elena

CP: El caballero puntual

CV: Corrección de vicios

CPH: Casa del placer honesto

FB: Fiestas de la boda de la incasable malcasada

Algunos apartados de este trabajo han sido publicados —o lo serán de forma inminente— en diferentes revistas científicas y volúmenes colectivos

(II.2¹, II.3.1², III.1³, IV.2⁴). Se trata de versiones previas que adelantan algunas de las ideas principales que aquí desarrollamos con mayor profundidad. Deseo expresar mi agradecimiento a los evaluadores y los editores por las revisiones que ayudaron a mejorar esos textos y, de forma indirecta, esta tesis.

Como el lector podrá comprobar (I.1), si bien las obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo no han gozado de una fortuna crítica excesiva, nuestro autor ha sido objeto de estudio en numerosas tesis doctorales; la mayor parte de ellas permanecen hoy inéditas a pesar de contener páginas de indudable interés. Por ello, nuestra intención ha sido hacer públicas nuestras investigaciones, no solo para someterlas al juicio de especialistas externos, sino también para, en la medida de lo posible, ayudar a completar la bibliografía disponible sobre el autor madrileño.

¹ Piqueras Flores (2015a).

² Piqueras Flores (en prensa a).

³ Piqueras Flores (2016a).

⁴ Piqueras Flores (2016b).

PREFACIO

La anécdota es bien conocida: corría el año 1526 cuando en los jardines del Generalife, en una conversación durante la celebración de las tornabodas de Carlos I con Isabel de Portugal, el embajador de la República de Venecia en España, Andrea Navagero, aconsejaba al poeta valenciano Juan Boscán la introducción en la lírica castellana de formas métricas italianas —«sonetos y otras artes de trovas usadas» (Boscán, 1999: 169)— en lengua castellana. El empeño de Boscán, al que acompañó felizmente Garcilaso de la Vega, no solo cambió la historia de la poesía española (el endecasílabo desplazó al verso culto español y comenzó a convivir con el tradicional octosílabo castellano), sino que fue también la apertura a la mayor época de esplendor para las literaturas hispánicas. Apenas dos años después del citado encuentro en Granada, Baldassare Castiglione publicó su célebre *Libro del cortegiano*, que Boscán tradujo en 1534, también con la estrecha colaboración de Garcilaso. A partir de la propuesta del *gentiluomo*, la obra de Castiglione puso los cimientos de la implantación del modelo cortesano, un sistema social y cultural que dominó la Europa del Renacimiento y el Barroco y que, más allá de su estrecha vinculación con el petrarquismo (Quondam, 2013: 381-357; Torres Corominas, 2013: 12-13), influyó —en distinto grado— en la mayor parte de las prácticas literarias que tuvieron lugar en la España del Siglo de Oro.

Si la poesía española alcanzó su madurez durante el siglo XVI, a partir de Garcilaso, su éxito resultó fundamental también para el desarrollo del resto de géneros literarios. Por un lado, la novela pastoril, una de las formas narrativas más importantes del Renacimiento, nació precisamente como el contenedor ideal para la difusión impresa de los poemas de sus autores. Por otro, tras varias décadas de tentativas, el éxito de Lope de Vega posibilitó la creación de un modelo teatral, cuyo centro de la celebración era la comedia: teatro en verso que precisamente mezclaba el endecasílabo con el octosílabo. Llegamos así a las primeras décadas del siglo XVII, probablemente la cima más alta de la literatura española: la poesía evoluciona, explora nuevos caminos espoleada por las feroces dialécticas de Luis de Góngora con Lope y con Quevedo; el teatro se convierte en todo un acontecimiento social que muestra las primeras e incipientes posibilidades de profesionalización para un escritor, aunque solo sea en el excepcional caso del Fénix de los Ingenios (García Reidy, 2013); y en cuanto a la narrativa, más allá del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, verdadero *best-seller* de la época y punto de referencia fundamental para toda la estirpe picaresca, Cervantes publica las dos partes de su *Quijote* (1605-1615) y abre también un nuevo camino para la narrativa breve con sus *Novelas ejemplares* (1613).

En este periodo de extraordinaria brillantez, una vez que se afianzan las nuevas fórmulas literarias, se desarrolla un género, concebible especialmente desde el punto de vista barroco, capaz de albergar en su interior cualquier tipo de ficción, ya sea dramática, lírica o narrativa. Se trata de colecciones de una tipología particular, a menudo con un marco integrador, a las que la historiografía literaria ha sido incapaz de dotar de una denominación precisa. Ciertamente, estas creaciones sin nombre han sido casi siempre entendidas y atendidas desde el ámbito de las colecciones de novela corta, en parte porque entroncan con la tradición de los *novellieri* italianos, y en parte porque las novelas cortas son a menudo su componente fundamental. Con todo, dado que las narraciones breves no son siempre el único elemento de estas obras, las colecciones de novelas cortas más bien podrían entenderse como un subtipo

perteneciente a una categoría más amplia, que intentamos delimitar a lo largo de estas páginas.

Más allá de la terminología, el nacimiento del género es poco conocido: resulta aceptado que este se desarrolla a partir del éxito de las *Ejemplares cervantinas*, publicadas en 1613, pero que no eclosiona hasta 1620, año en el que ven la luz numerosos títulos. Sin embargo, el proceso no ha sido estudiado con la profundidad necesaria, de forma que ha quedado especialmente desatendida la segunda década del siglo XVII. En este sentido, nuestro trabajo parte del estudio de varias colecciones de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, escritor que, según Fernando Rodríguez Mansilla (2012: 22), llena por un breve periodo el hueco dejado por la muerte de Cervantes como autor dominante en el campo de la novela corta.

Nos ocupamos en primer lugar de las tres primeras obras publicadas por el ingenio madrileño: *Patrona de Madrid restituida* (1609), *La hija de Celestina / La ingeniosa Elena* (1612-1614) y *El caballero puntual* (1614-1619). A pesar de ser textos de condición diferente, los tres presentan formas de interpolar material literario de diverso tipo en el interior de su trama principal. Especialmente relevantes son los casos de *La ingeniosa Elena*, ya que su primera versión —titulada *La hija de Celestina*, y cuya publicación no fue autorizada por su autor— carece de estas interpolaciones, y de *El caballero puntual*, en tanto que la segunda parte de la obra ofrece un tratamiento muy distinto a la primera en cuanto a la inserción de material literario de segundo orden. Precisamente, a lo largo de los cinco años de distancia que separan las dos partes de *El caballero puntual* (1614-1619), Salas Barbadillo trabaja en narraciones extensas que se configuran, cada vez más, como espacios propicios para la inclusión de ficciones dentro de la ficción —el caso más conocido es probablemente *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620)—. Estamos, por tanto, ante un paso fundamental para comprender la disolución de la trama principal y su posible conversión en un marco literario que tiene como función principal servir de engarce para las interpolaciones de diversa índole.

El grueso de nuestro trabajo lo constituyen las tres primeras colecciones enmarcadas escritas por Salas, que son además tres de los primeros representantes del género naciente. En primer lugar, estudiamos *Corrección de vicios*, obra que contiene ocho novelas y que, a pesar de ser publicada en 1615, fue escrita antes de que las *Novelas ejemplares* de Cervantes comenzaran a crecer en los brazos de la stampa. Asimismo, centramos nuestra atención en *Casa del placer honesto* (1620) y en *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622), colecciones en las que la poesía, el teatro y la novela se articulan en proporciones diferentes según cada caso, presentando además tres marcos distintos.

Si el referente conceptual de este tipo de literatura ha sido la novela corta del siglo XVII, asociada —ya desde el marbete «novela cortesana» (González de Amezúa, 1929)— no solamente al desarrollo de nuevas realidades urbanas, sino específicamente al crecimiento de Madrid como sede permanente de la corte de la Monarquía Hispánica (Romero-Díaz, 2002), la vinculación resulta aún más estrecha en el caso de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, cuya trayectoria biográfica y literaria está indisolublemente ligada a la sociedad cortesana. Veremos cómo Salas describe esta sociedad críticamente, mostrando las debilidades fundamentales de su obsesión por la apariencia, una obsesión provocada por la necesidad de encontrar un lugar en un ámbito regido por relaciones de interdependencia —tal y como definió Nobert Elias (1982) la corte de Versalles—; pero también presenta al cortesano ideal, en la línea del *gentiluomo* de Castiglione, como aquel capaz de desenvolverse en el marco de la literatura, en el que no se debe ser solamente buen poeta, sino además buen intérprete, tomados ambos términos en sus más amplios sentidos.

Por un lado, se ofrece aquí el análisis de textos de notable interés para nuestra literatura, algunos de los cuales —especialmente *Patrona de Madrid* y *Fiestas de la boda*— no han recibido apenas atención por parte de la crítica. Por otro, nuestro estudio tiene la intención de proyectar las conclusiones obtenidas más allá de la literatura de Salas Barbadillo, al menos a las obras de naturaleza similar publicadas hasta 1635, año que supone un punto de inflexión, no solamente por el fallecimiento de Lope de Vega y del propio Salas, sino también

porque concluye la prohibición para imprimir comedias y novelas (Moll, 1974), que seguramente tuvo una notable influencia en la literatura publicada (Cayuela, 1993).

En línea con lo expuesto, se trata de analizar el nacimiento y desarrollo de una forma literaria y de ver cómo cristaliza en el caso de un autor concreto; de proponer una terminología adecuada que permita describirla fielmente y que a la vez pueda resultar útil; y también de estudiar el marco social en el que se engendra, de manera que podamos comprender un género que, hasta el momento, se nos escapa de las manos.

PREFAZIONE

La storia è ben nota: correva l'anno 1526 quando nei giardini del Generalife, in una conversazione durante la celebrazione del matrimonio tra Carlo V e Isabella d'Aviz, l'ambasciatore della Repubblica di Venezia in Spagna, Andrea Navagero, consigliava al poeta valenziano Juan Boscán l'introduzione nella lirica castigliana di forme metriche italiane —«sonetos y otras artes de trovas usadas» (Boscán, 1999: 169)— in lingua spagnola. Lo sforzo di Boscán, al quale si unì anche Garcilaso de la Vega, non solo cambiò la storia della poesia spagnola (l'endecasillabo sostituì il verso colto spagnolo e cominciò a convivere con il tradizionale ottosillabo castigliano), ma segnò anche l'inizio dell'epoca di maggior splendore nelle letterature ispaniche. Appena due anni dopo il detto incontro a Granata, Baldassare Castiglione pubblicò il suo celebre *Libro del cortegiano*, che Boscán tradusse anche con l'aiuto di Garcilaso. Partendo dalla proposta del gentiluomo, l'opera di Castiglione gettò le basi dell'introduzione del modello cortigiano, un sistema sociale e culturale che dominò l'Europa del Rinascimento e il Barocco e che, oltre la sua stretta connessione con il petrarchismo (Quondam, 2013: 381-357; Torres Corominas, 2013: 12-13), influenzò —in diversa misura— la maggior parte delle prassi letterarie che ebbero luogo nella Spagna del *Siglo de Oro*.

Se la poesia spagnola raggiunse la sua maturità nel Cinquecento, da Garcilaso in poi, il suo successo fu fondamentale anche per lo sviluppo degli altri generi letterari. Da un lato, il romanzo spagnolo, una delle forme narrative più importanti del Rinascimento, nacque precisamente come il contenitore ideale per la diffusione stampata delle poesie dell'autore. Dall'altro, dopo decenni di tentativi, il successo di Lope de Vega rese possibile la creazione di un modello teatrale, il cui centro della celebrazione era la commedia: teatro in versi che mescolava proprio l'endecasillabo con l'ottosillabo. Arriviamo così ai primi decenni del seicento, forse la cima più alta della letteratura spagnola: la poesia evolve ed esplora nuove vie, alimentata dalle feroci polemiche di Luis de Góngora con Lope e con Quevedo; il teatro si trasforma in un evento sociale di grandissima importanza che scopre le prime e incipienti possibilità di professionalizzazione per uno scrittore, almeno nel caso eccezionale del *Fénix de los Ingenios* (García Reidy, 2013); e, per quanto riguarda la narrativa, oltre il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, vero *best-seller* dell'epoca e punto di riferimento fondamentale per tutta la stirpe *picaresca*, Cervantes pubblica le due parti del suo *Don Quijote* (1605-1615), e apre anche una nuova via per la narrativa breve con le sue *Novelas ejemplares* (1613).

In questo periodo di straordinario splendore, una volta consolidate le nuove formule letterarie, si sviluppa un nuovo genere, concepibile unicamente dal punto di vista barocco, capace di contenere al suo interno qualsiasi tipo di finzioni: drammatica, lirica o narrativa. Si tratta di raccolte di particolare tipologia, spesso con una cornice, alla quale la storiografia letteraria non ha saputo dare una denominazione precisa. Certamente, queste creazioni senza nome sono state interpretate come appartenenti all'ambito delle raccolte di novelle, in parte perché si collegano direttamente alla tradizione dei novellieri italiani, e in parte perché le novelle sono spesso la loro componente fondamentale. Tuttavia, dato che i racconti non sono sempre l'unico elemento di queste opere, le raccolte di novelle potrebbero piuttosto essere intense come un sottotipo di una categoria più ampia, che cerchiamo di delimitare nel corso di queste pagine.

Al di là della questione terminologica, la nascita del genere è poco conosciuta: è accettato che questo si sviluppa a partire dal successo delle *Novelas ejemplares* cervantine, pubblicate nel 1613, ma che non fiorisce fino al 1620, anno in cui sono stampati numerosi titoli. Però, il processo non è stato studiato con la profondità necessaria, ed è stata particolarmente trascurata la seconda decade del secolo XVII. In tal senso, partiamo dello studio di varie raccolte di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, scrittore che, secondo Fernando Rodríguez Mansilla (2012: 22), colma per un breve periodo il vuoto lasciato dalla morte di Cervantes come autore dominante nel campo della novella spagnola.

Ci occupiamo in primo luogo delle tre prime opere pubblicate dal letterato madrilen: *Patrona de Madrid restituida* (1609), *La hija de Celestina / La ingeniosa Elena* (1612-1614) ed *El caballero puntual* (1614-1619). Anche se sono testi di natura distinta, tutti e tre presentano modi di interpolare materiale letterario di diverso tipo all'interno della trama centrale. Sono particolarmente rilevanti i casi de *La ingeniosa Elena*, giacché nella sua prima versione —titolata *La hija de Celestina*, la cui pubblicazione non fu autorizzata dal suo autore —mancano queste interpolazioni, ed *El caballero puntual*, in quanto la seconda parte dell'opera offre un trattamento molto diverso rispetto alla prima a proposito della inserzione di materiale letterario di secondo ordine. Proprio nei cinque anni che separano le due parti de *El caballero puntual* (1614-1619), Salas Barbadillo lavora a narrazioni lunghe che si configurano, sempre di più, come spazi propizi per l'inclusione di finzioni dentro della finzione (il caso più conosciuto è probabilmente *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, del 1620). Ci troviamo, quindi, di fronte ad un passo fondamentale per capire la dissoluzione della trama centrale e la sua possibile conversione in una cornice che ha come funzione quella di servire da legatura alle interpolazioni di natura diversa.

Il materiale fondamentale del nostro lavoro di ricerca è costituito dalle tre prime raccolte incorniciate scritte da Salas, che inoltre sono tre dei primi rappresentanti del genere nascente. Innanzitutto, studiamo *Corrección de vicios*, opera che contiene otto novelle e che, sebbene pubblicata nel 1615, in realtà fu scritta prima che le *Novelas ejemplares* di Cervantes cominciassero a crescere fra

le braccia della stampa. Inoltre, concentriamo la nostra attenzione in *Casa del placer honesto* (1620) e in *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, raccolte nelle quali la poesia, il teatro e la novella si articolano in proporzioni diverse, presentando inoltre tre cornici differenti.

Se il punto di riferimento concettuale di questo tipo di letteratura è stata la novella del seicento, legata —già dall’etichetta «novela cortesana» (González de Amezúa, 1929)— non solo allo sviluppo delle nuove realtà urbane, ma specificamente alla espansione di Madrid come sede permanente della corte della Monarchia Ispanica (Romero-Díaz, 2002), il collegamento è più stretto nel caso di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, la cui traiettoria biografica e letteraria è indissolubilmente vincolata alla società cortigiana. Vedremo come Salas descrive questa società in modo critico, mostrando le debolezze fondamentali della sua ossessione per l’apparenza, un’ossessione provocata dalla necessità di trovare un posto in un ambito regolato da relazioni di interdipendenza —come definì Norbert Elias (1982) la corte di Versailles—; tuttavia, Salas presenta il cortigiano ideale, sulla linea del gentiluomo di Castiglione, come un uomo in grado di realizzarsi nel campo della letteratura, dove non solo bisogna essere buon poeta, ma anche buon interprete, considerando entrambi i termini in senso lato.

Il nostro lavoro offre, da una parte, un’analisi di testi di notevole interesse per la letteratura spagnola, alcuni dei quali (soprattutto *Patrona de Madrid* e *Fiestas de la boda*) hanno ricevuto poca attenzione da parte dei critici; dall’altra, intende proiettare le conclusioni ottenute oltre la letteratura di Salas Barbadillo, almeno alle opere di natura simile pubblicate fino al 1635, anno che rappresenta un punto di svolta, non solo per la morte di Lope de Vega e dello stesso Salas, ma anche per la fine del divieto di stampare commedie e novelle (Moll, 1974), fatto che ebbe sicuramente una notevole influenza nella letteratura pubblicata (Cayuela, 1993).

In linea con quanto esposto, si tratta, innanzi tutto, di analizzare la nascita e lo sviluppo di una forma letteraria e di vedere come cristallizza nel caso di un autore particolare; in secondo luogo, si tratta di proporre una terminologia

adeguata —di grande utilità per il campo di studio in questione— che permetta di descrivere fedelmente tale forma letteraria; e infine di studiare il quadro sociale in cui germina, in modo da poter capire un genere che, finora, ci sfugge di mano.

PARTE I

ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO EN SU CONTEXTO:
CORTE Y LITERATURA EN LA ESPAÑA ÁUREA

I.1 EL INGENIOSO SALAS BARBADILLO, CURIOSO ESCRITOR

La figura de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo parece situarse en los márgenes del canon ya desde su contemporaneidad. Su vida transcurre justo en el periodo de mayor esplendor de la literatura española: nació un año más tarde que Francisco de Quevedo (1581), murió un mes antes que Lope de Vega (1635) y fue amigo —más o menos cercano— de Miguel de Cervantes, posiblemente los tres escritores españoles que más influyeron en su obra (Manukyan, 2012a: 280). Gozó del aprecio de muchos de los ingenios de su época, aprecio que, como recuerda Armine Manukyan (2012a: 279), aparece sintetizado en el prólogo de un «amartelado del genio del autor» a *Coronas del Parnaso*, su obra póstuma (*Coronas del Parnaso*, 1635: s/f):

Veneráronle todos los ingenios admiración con quien hizo número ilustre. Favorecióle frey Lope Félix de Vega Carpio en su *Laurel de Apolo*, el doctor Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos*, don Gabriel Bocángel en un elogio en *La estafeta de Momo*, el maestro Valdivielso en muchos de sus libros y otras plumas de las más bien quistas. (1635: s/f).

Sin embargo, no fue un autor con gran éxito de público, quizá en parte porque no fue capaz de granjearse la ayuda de un mecenas que le ayudara a si-

tuarse en el campo literario del Madrid de principios del siglo XVII (Rey Hazas 1986: 23; Rodríguez Mansilla 2012: 21). En palabras de Antonio Rey Hazas:

Salas fue un escritor de poco éxito. La mayor parte de sus obras solo tuvieron una o dos ediciones en el siglo XVII. No fue, pues, un autor popular, no ya comparado con Castillo Solórzano o María de Zayas, sino ni siquiera con un novelista de menor porte como Juan Pérez de Montalbán. (Rey Hazas, 1986: 24).

Salas influyó en algunos escritores del Barroco español, como Juan de Zabaleta o Francisco Santos, y algunas de sus obras, especialmente *La hija de Celestina* y *Don Diego de Noche*, fueron traducidas con prontitud a otras lenguas europeas (García Santo-Tomás, 2008a: 22). Además, como ha recogido López Martínez (2011a: IV-V), su nombre aparece ya en la *Bibliotheca Hispana nova* (1696) de Nicolás Antonio (1783-1788: v. 1, 28). En el siglo XVIII, José Antonio Álvarez y Baena lo cita en su diccionario *Hijos de Madrid*, donde declara que «sus obras fueron siempre aplaudidas por su invención y su lenguaje castellano, y ellas mismas son su mayor elogio» (1789: 43). A partir de mediados siglo XIX la vida y la obra de Salas Barbadillo comienzan a llamar la atención de varios estudiosos, con las páginas de dedicadas por Eustaquio Fernández de Navarrete (1854) y Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1860: 352-358).

Las introducciones preparadas por Francisco R. Uhagón (1894) y Emilio Cotarelo (1907; 1909) para las primeras ediciones modernas de Salas resultan todavía hoy un punto de partida fundamental junto con la documentación biográfica aportada por Cristóbal Pérez Pastor (1906; 1907). El siglo XX trajo también las primeras ediciones fuera del ámbito hispánico, como la de *La hija de Celestina* realizada por Fritz Holle (1912), o la de *Casa del placer honesto* por Edwin B. Place (1927); esta última, aun incompleta, sigue siendo la única edición moderna de esta obra. El propio Place dedicó también un trabajo a Salas como satirista (1926), probablemente el primer artículo sobre el autor madrileño en una revista científica; a él se sumaron los trabajos que Gregory LaGrone publicó durante los años cuarenta (1941; 1942; 1945).

En la década de los setenta se produce una verdadera eclosión de tesis doctorales dedicadas a nuestro autor, muchas de ellas realizadas en universidades estadounidenses. Los trabajos de Leonard Brownstein (1970; 1974) y Francisco Cauz (1972; 1977) se publicaron en forma de libro, pero la mayor parte de las tesis sobre Salas Barbadillo quedaron inéditas. Es el caso de los estudios de Mary Wood Morris (1970), de José Raúl Fernández (1972), de Caren Pauley (1979), de Sherinda Scherer (1981), de Jesús Costa Ferrandis (1981), de Iván Páez Rivadeneira (1996) y de Èmile Arnaud (1979), cuyo trabajo resulta todavía hoy la aproximación más completa a la obra de Salas Barbadillo.

Tampoco prácticamente ninguna de las ediciones de Salas Barbadillo en forma de tesis doctoral ha sido publicada: ni la de Beverly Leeth (1978), ni las más recientes de Deanna Cornejo-Patterson (1991), Dana L. Flaskerud (2004), Armine Manukyan (2012b) y José Enrique López Martínez (2011a), que sí ha publicado algunos estudios complementarios (2011b, 2012, 2014, 2015).⁵ Muchas de estas tesis, por desgracia difícilmente accesibles, constituyen las únicas ediciones modernas de algunas de las obras de Salas Barbadillo⁶. No obstante, en los últimos años, junto a *La hija de Celestina* (2008), texto que siempre ha gozado del interés de la crítica, han visto la luz otros títulos menos conocidos. Así, contamos con dos ediciones recientes de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, la primera a cargo de Begoña Rodríguez y Florencio Sevilla (2005), la segunda a cargo de Enrique Suárez Figaredo (2013), que también ha publicado en la revista *Lemir* ediciones modestas pero accesibles de *El caballero perfecto* (2013) y *El gallardo Escarramán* (2014). Contamos también con una edición reciente de *Don Diego de noche* (2013), realizada por Enrique García Santo-Tomás, que, además de ocuparse de los textos más conocidos de Salas —suya es también la edición más reciente de *La hija de Celestina* (2008)—, ha dedicado numerosos artículos a

⁵ Solo notamos una excepción en el listado: la edición de Marcel Andrade en forma de tesis doctoral de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1970), que fue publicada poco después (*Subtil cordobés*, 1974). Por otro lado, la colección «Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española» ha anunciado la publicación para el año 2016 de una edición de *El caballero puntual*, a cargo de José Enrique López Martínez.

⁶ Existe, además, una tesis de licenciatura, de Maía Bascuas Domínguez (2002), de *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*.

la figura de nuestro autor (2004a: 115-129; 2004b; 2004c; 2005); la mayor parte de ellos aparecen contenidos en *Modernidad bajo sospecha* (García Santo-Tomás, 2008a), última monografía publicada sobre Salas Barbadillo.

El trabajo de García Santo-Tomás aborda, a través de la llamada «cultura material», la relación del escritor madrileño con su ciudad natal⁷. Ciertamente, como muestra el trabajo de María Teresa Barbadillo de la Fuente (1993) —quien recoge la mayor parte de las alusiones a la urbe en la obra del autor—, la vinculación de Salas con Madrid resulta fundamental a la hora de entender su producción literaria. En Madrid pasó la mayor parte de su vida, ausentándose de la ciudad en contadas ocasiones: fue estudiante en Alcalá a finales del siglo XVI junto con su hermano Diego (López Martínez, 2011a: IX) y se mudó más tarde a Valladolid con su familia cuando la corte fue trasladada allí (López Martínez, 2011a: XI); fue, además, desterrado de la corte tras sufrir una condena a causa de una pelea con don Diego de Persia, proceso bien conocido (2011a: XXII-XXX), destierro que pasó de nuevo en Alcalá. Como veremos, por lo narrado en *Corrección de vicios* y por los datos que se desprenden de la publicación de *La hija de Celestina*, parece que Salas se vio de nuevo obligado a salir de Madrid, en una viaje que le llevó seguramente a Zaragoza, Lérida y Tudela.

Por lo demás, Salas probablemente pasó el resto de la vida en la corte, afanado en la búsqueda de un mecenas que le permitiera vivir de su práctica literaria. Dicha búsqueda condiciona el ritmo de sus publicaciones, la mayor parte de las cuales ven la luz en dos periodos muy concretos de su madurez (1614-1615; 1618-1623), aunque en la última etapa de su vida aún escribe *La estafeta del Dios Momo* (1627), *El curioso y sabio Alejandro* (1634) y *Coronas del Parnaso* (1635), obra que, como decíamos, se publica póstumamente. No se casó nunca, aunque mantuvo cierta amistad con Ana de Zuazo, camarera de la reina a la que ofreció *Corrección de vicios*. El fallecimiento de la dama debió suponer una triste pérdida para él, a juzgar por el soneto dedicado «A la muerte de doña

⁷ La reciente tesis de Camille Clymer (2014) se ocupa también parcialmente de las relaciones de Salas Barbadillo con la ciudad de Madrid. Por desgracia, hemos conocido este estudio doctoral en la fase de correcciones de nuestro trabajo, lo que no nos ha permitido consultarlo con profundidad.

Ana de Zuazo» en sus *Rimas castellanas* (1618: f. 3v.)⁸. También dedicó algunos versos a una mujer que evoca en sus textos bajo el nombre de Belisa. Como muchos otros hombres de su época, buscó un futuro mejor en el Nuevo Mundo, donde pidió el cargo de Solicitador de Negocios de México en la corte, petición que fue declinada. Así, vivió en Madrid hasta su muerte, acompañado de su hermana Magdalena durante los últimos años de su vida, en los que al menos consiguió para ella «una ración ordinaria [...] por parte de Felipe IV» (García Santo-Tomás, 2008a: 60)

Aunque no son muchos los datos que se conservan de nuestro autor, puede encontrarse una aproximación a su biografía en la introducción de García Santo-Tomás a su edición de *Don Diego de noche* (2013: 10-37). Más allá, y sin olvidar el clásico trabajo de Arnaud (1979), resulta fundamental el capítulo de López Martínez a la vida de Salas (2011a: III-CXCIX), cuya minuciosidad y actualidad hacen prescindible un acercamiento más detallado por nuestra parte.

Por otro lado, sí que cabe destacar el acuerdo crítico en torno a Salas Barbadillo como un escritor innovador, e incluso experimentador, ya desde las citadas palabras de Álvarez y Baena: «Sus obras fueron siempre aplaudidas por su invención» (1789: 43). Así, Rodríguez Mansilla declara: «Nos hallamos ante un escritor que innova y experimenta, aunque a la zaga de Cervantes» (2006: 114); en la misma línea se expresa García Santo-Tomás: «Se puede apreciar [...] un afán de mezcla e innovación formal [...]. La producción del *poeta* madrileño [...], en muchas ocasiones, no responde al patrón formal del momento, en constante evolución durante los años de su madurez» (2008b: 37). En este sentido, el más taxativo ha sido Rey Hazas:

A partir de esta fecha [la muerte de Cervantes], Barbadillo será el novelista más calificado de la literatura española [...]. Fue el mejor novelista español de su época, el más innovador, el que ensayó mayor cantidad de nuevas fórmulas narrativas con inteligencia, el que más renovó el panorama manido de la llamada novela cortesana, mezclándola con la picaresca, fundiéndola en diversas mixtu-

⁸ Cfr. *infra* III.2.7.3.

ras con reuniones académicas, convirtiéndola en espléndidas novelas dialogadas de estructura dramática... Quizá por ello, por su carácter experimentador y original, no caló en un lector habituado a gustar siempre lo mismo. (Rey Hazas 1986: 23-24).

A este respecto, cabe considerar que su carácter innovador, el mismo que según Rey Hazas no favoreció que encontrara una mayor aceptación entre el público de su época, haya provocado que la obra de Salas Barbadillo no se haya visto especialmente atendida a lo largo de los siglos. No obstante, como intentaremos mostrar a lo largo de nuestro trabajo, su perfil resulta de especial importancia para conocer mejor la literatura española de las primeras décadas del siglo XVII, periodo que se caracterizó, además de por su conocido esplendor, por la búsqueda constante de nuevos moldes.

I.2 MADRID Y LA ASUNCIÓN DEL MODELO CORTESANO

Veinte años antes del nacimiento de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, a comienzos del año 1561, Felipe II, que hacía un lustro que era rey de España, decidió trasladar la corte⁹⁹ de Toledo a Madrid. Hasta entonces la sede de la Monarquía Hispánica había tenido un carácter itinerante y, en principio, la mudanza tenía visos de seguir siendo transitoria. No obstante, la corte se mantuvo en Madrid durante todo el reinado de Felipe II y, tras cinco años de traslado a Valladolid (1601-1606), volvió a la ciudad centropeninsular de forma definitiva. Los motivos del traslado fueron numerosos y complejos, tal y como mostró Alfredo Alvar Ezquerro (1985), pero influyeron seguramente motivos geográficos, políticos y hasta familiares, como la repulsa de la reina Isabel a la Ciudad Imperial (1985: 3). En palabras de María de los Reyes Luelmo:

Madrid, precedida por la fama de sus aguas y su cielo, era una población pequeña, lo cual le confería dos ventajas. En primer lugar, no tenía universidad ni sede arzobispal u organismo que pudiera chocar con el rey. En segundo lugar, su ta-

⁹⁹ Pese la convención de escribir el término con mayúscula inicial, según el *DRAE* la palabra «corte» en sus dos primeras acepciones: «población donde habitualmente reside el soberano en las monarquías» y «conjunto de todas las personas que componen la familia y el acompañamiento habitual del rey» debe escribirse en minúscula siempre que no vaya precedida de punto.

maño hacía de Madrid un enclave moldeable, versátil, que cambiaría dramáticamente durante los siglos XVI y XVII. (2015: 31)

No existen datos precisos sobre la población de Madrid hacia 1560, ni tampoco sobre su crecimiento tras convertirse en corte. Díez Borque (1977: xxx-xxxiii) sintetiza algunas cifras anteriores a su estudio (1988; 1989); Alvar Ezquerro plantea que posiblemente la ciudad tuvo un escaso crecimiento durante la primera mitad del siglo XVI y estima que los habitantes en esta fecha «podrían ser algo menos de 25.000» (1989: 17), cifra que coincide con los 20.000 calculados por José Luis de los Reyes Leoz (1995: 142); García Santo-Tomás, a partir de diferentes fuentes secundarias, habla de una «cifra aproximada de 10.000 habitantes cuando Felipe II la escogió como lugar de asentamiento de su corte» (2004a: 25), que pasaron a ser «80.000 residentes fijos a fines de siglo» (2004a: 25). En cualquier caso, como indica David González Ramírez: «Pese a no existir consenso [...] sobre la expansión demográfica que experimentó Madrid con el advenimiento de la Corte, nunca se ha cuestionado el espectacular aumento de la población que acusó la ciudad en pocos años» (2010a), aumento que, según sabemos, se mantuvo al menos hasta los años treinta del siglo XVII:

De los 20.000 habitantes de la víspera, los 42.000 de 1571 y los 90.000 de finales de siglo demuestran que el cambio fue muy brusco. En 36 años la Villa había casi quintuplicado su población a un ritmo vertiginoso, especialmente en el final de siglo [...]. Las cifras de 1617 (127.605 habitantes) nos sitúan en la «Babilonia madrileña» que supera con creces a cualquier ciudad castellana, se aproxima a las grandes urbes de Lisboa y Sevilla y se coloca entre las diez ciudades europeas más grandes. Datos literarios y fuentes rectificadas hablan de un ligero crecimiento hasta 1630-1631, que situaría el número de habitantes por encima de los 130.000. (Reyes Leoz, 1995: 142-143).

La expansión de Madrid resulta llamativa porque antes del establecimiento de la corte era una población dedicada fundamentalmente al descanso de los monarcas: «Ya desde tiempos medievales la villa había resultado ser de

gran atractivo por sus cazaderos, de los que se aprovecharon Enrique III, Enrique IV, los Reyes Católicos e incluso Carlos V» (García Santo-Tomás, 2004a: 24), bien considerada por su aire limpio, fruto de la cercanía con la montaña, y por la calidad de sus aguas. En palabras de Luelmo: «La Villa ofrece dos ventajas, la ubicación y el tipo de suelo. La Sierra de Guadarrama aporta agua en época de deshielo sumándola a la que contienen los acuíferos, cargados gracias a la permeabilidad del terreno» (Luelmo, 2015: 39). La propia Isabel de Valois había elegido Madrid para recuperarse de una enfermedad tras su boda con Felipe II, en 1560 (Alvar Ezquerra, 1985: 3). Pero más allá de eso, Madrid era sobre todo un sitio de paso, un «punto de descanso y abastecimiento en la ruta comercial Toledo-Valladolid-Burgos» (García Santo-Tomás, 2004a: 24).

Con todo, el crecimiento experimentado por Madrid sigue la pauta de las ciudades que se establecieron como centros de poder en toda Europa a lo largo del siglo XVI —aunque, eso sí, la mayor parte de ellas (Roma, Milán, Nápoles, Lisboa e incluso Sevilla) contaban con una historia previa sobre las que basar su crecimiento—:

La consolidación del poder en la capital política fue acompañada por una pérdida de poder e iniciativa de los centros menores: el prestigio nacional significó la muerte de la libertad local del municipio [...]. A partir del siglo XVI, por tanto, las ciudades que aumentaron más rápidamente su población, su superficie y su riqueza fueron aquellas que serían de sede a una corte real: la fuente del poder económico. (Mumford, 2012: 594-595).

Así, en parte por su tradición, Madrid tuvo que convivir con dos naturalezas diferentes: la de villa y la de corte. Como explica Alvar Ezquerra: «Dentro de Madrid hay dos ciudades: la cortesana y la menesterosa» (1989: 151). En este sentido, declara Baltasar Gracián en *El Criticón*, ya bien entrado el siglo XVII, que Madrid nunca perdió «los resabios de villa y el ser una Babilonia de naciones no bien alojadas» (1993: 140). La equiparación de Madrid con la ciudad mesopotámica se hace común a lo largo de los siglos XVI y XVII, fomentada por los

moralistas, aunque la posición de los literatos frente a la situación de la ciudad suele ser doble, en línea con la mentalidad barroca de la época, afianzada en la paradoja. En este sentido:

La idea de maternidad de Madrid, basada en la supuesta etimología de la palabra [...] se utilizará como garantía de un cierto sentimiento de rango, de relevancia e incluso de buena fortuna, de estar «en el momento adecuado en el lugar preciso»; por otro —y a veces espontáneamente—, como un ejercicio de nostalgia de los orígenes propiciado por el sentimiento de pérdida de la madre (o figura maternal), íntimamente asociado a la proyección de un paraíso perdido, aun anhelo utópico de Madrid como espacio incontaminado. (García Santo-Tomás, 2004a: 28-29).

La nueva situación de Madrid provoca cambios sustanciales en la relación del ciudadano con el medio que lo rodea. A menudo domina una visión oscilante de la ciudad, de admiración y confusión, muy en la línea de la mentalidad barroca, que será la que mayoritariamente encontremos en la obra de Alonso de Salas Barbadillo. José Antonio Maravall dice que «Salas Barbadillo aplicaba a Madrid el tópico: “esta admirable cuanto confusa Babilonia”» (1986: 746). En realidad, las palabras de Salas hacen referencia a la ciudad de Sevilla (*El curioso y sabio Alejandro*, 1950: 146), pero ciertamente podrían servir para definir su noción de Madrid. No en vano, Sevilla es la única ciudad que, a principios del siglo XVII puede asemejarse a la corte y rivalizar con ella¹⁰, rivalidad que el propio Salas se encarga de plantear y resolver a favor de Madrid en *El gallardo Escarramán* (García Santo-Tomás, 2008a: 77).

En cualquier caso, el establecimiento de la corte y el crecimiento demográfico suponen una nueva situación para el individuo, y le fuerzan a posicionarse frente a su entorno. A este respecto, García Santo-Tomás (2004a) traslada incluso, a partir del soporte teórico de Anthony Cascardi (1992) y, so-

¹⁰ Cfr. *infra* II.3, nn. 59 y 60.

bre todo, de David Harvey (1986¹¹), algunas nociones utilizadas para caracterizar la situación de las ciudades de nuestro tiempo a la descripción del Madrid cortesano. Y es que, si bien a distintas escalas, en ciertos aspectos las dificultades a las que tuvo que enfrentarse el individuo barroco con el desarrollo de las grandes urbes no fueron tan diferentes a los desafíos que provocan las ciudades de la modernidad y de la posmodernidad. Así, por ejemplo, al enmarcar la relación entre ciudad y ficción en el mundo actual, declara Eduardo Becerra:

En las ciudades actuales las imágenes se aglomeran e imposibilitan esa observación sosegada con la que el artista antiguo escrutaba la naturaleza. Lo sagrado se sustituye por la mercancía, se impone la mitología de lo novedoso y las epopeyas viajeras del héroe literario transcurren ahora por un laberinto de calles artificial. (2010: 11)

Términos que resultan muy semejantes a los que se utilizan a la hora de analizar la ciudad barroca. Por ejemplo, en palabras de Mumford:

Mientras que el espacio barroco incitaba al movimiento, a los viajes, a la conquista de la velocidad [...], el tiempo barroco carecía de dimensiones: era un continuo basado en el instante. El tiempo ya no se expresaba como un todo acumulativo y continuo (*durée*) sino como una suma de segundos y minutos: dejó de ser tiempo vital. (Mumford, 2012: 611)

Con todo, establecer similitudes entre dos periodos tan diferentes se antoja difícil. Lo interesante del punto de vista abierto por García Santo-Tomás no es tanto la semejanza entre dos realidades históricas lejanas, sino el parecido posicionamiento del sujeto a la hora de enfrentarse a las nuevas realidades urbanas y sociales. En este sentido, sí que puede resultar útil el planteamiento de Harvey, en concreto el concepto de «*alienación*, [que] remitiría al cambiante estado anímico del individuo ante el frenético dinamismo de la urbe» (García

¹¹ Disponible también traducido al español (Harvey, 2012).

Santo-Tomás, 2004a: 32). En la misma línea, «el acrecentamiento de la vida nerviosa», expresión utilizada por Georg Simmel (1986) para definir el carácter del individuo que se enfrenta a la ciudad moderna —a partir del siglo XIX—, podría aplicarse en gran medida al Madrid de los Austrias. Asimismo, algunas de las apreciaciones sobre el París de Baudelaire de Walter Benjamin (1972), y sobre la relación del artista con la ciudad transformada en paisaje artificial, recuerdan a las problemáticas de cierto tipo de literatura del Barroco español.

Como puede notarse a partir de las apreciaciones teóricas, el materialismo y el consumismo parecen ser dos factores fuertemente ligados al desarrollo de grandes ciudades. Declara Italo Calvino que «las ciudades son lugares de trueque [...], pero estos trueques no son solo de mercancías, sino también trueques de palabras de deseos, de recuerdos» (2013: 15). Lo cierto es que en el Madrid cortesano tiene lugar el comercio de deseos, de recuerdos y, sobre todo, de palabras, pero también, y de manera muy significativa, el comercio de material: «La búsqueda de placer a través de la posesión material fue, sin ninguna duda, un detonante que movió al hombre barroco no muy distinto del que mueve hoy al postmoderno» (García Santo-Tomás, 2008a: 27). Así, por ejemplo, se desarrolla en este ambiente lo que hoy llamamos *moda*¹²: «El modo social del tiempo barroco es la moda, que cambia cada año; y en el mundo de la moda se inventó un nuevo pecado: el no estar a la moda» (Mumford, 2012: 611), desarrollo que va ligado a las grandes ciudades del siglo XVII no solamente por su crecimiento, sino también por su carácter de sede de la corte real:

En Madrid la Corte se urbaniza, se ancla sobre un espacio y afianza un nuevo estilo de vida, el cortesano. Sus maneras artificiales y la preocupación por el cultivo de la apariencia, crean una cultura y una economía específica que busca el distanciamiento de las clases populares y su afianzamiento como élites de poder.

Todo el que quiere llegar a lo más alto en la Corte tiene que invertir en mantener

¹² Sobre el tema puede partirse del clásico libro de José Deleito Piñuela (1946). El estudio reciente más completo es, posiblemente, el de Encarnación Juárez Almendros (2006), que aborda el tema en relación con la literatura de la época (y más específicamente con la literatura de carácter autobiográfico). No obstante, cabe recordar que el término *moda* no se ciñe exclusivamente al mundo del vestido, sino que se relaciona con toda una serie de objetos de consumo.

y aumentar su prestigio. Debe de comer bien, vestir mejor y aparentar más. No es una cultura del ser sino del parecer. (Pereira Pereira, 1995: 170).

Ciertamente, la preocupación por la apariencia es un rasgo primordial de la sociedad del Madrid áureo, fundamentalmente por su carácter de sociedad cortesana. El mundo cortesano desarrolló un modelo social de comportamiento, lo que Nöbert Elias (1982) denominó «racionalidad cortesana», que estaba basado en el cultivo de una imagen personal apropiada. En palabras de José M. González García:

Históricamente, en las diferentes cortes se ha construido un tipo de racionalidad no burguesa, una racionalidad cortesana basada en el desarrollo de la etiqueta y el ceremonial hasta los últimos detalles del acostarse o levantarse del rey, en el cálculo exacto del ornato que corresponde a cada vivienda y en el autocontrol de los impulsos y los afectos en favor de una conducta perfectamente calculada y matizada en el trato con los hombres, pues de este trato depende el éxito o fracaso personal y las oportunidades de participación en el poder. (1994: 65)

A partir de estos presupuestos ideológicos, durante el reinado de los Austrias se desarrolló una cultura de la espectacularización que acompañaba a la familia real y que, desde 1561, tenía en Madrid su centro. Esta cultura tuvo un incremento progresivo, especialmente llamativo a partir de la privanza del Duque de Lerma, que alcanzó su cénit durante el reinado de Felipe IV. Así, explica de forma pionera Deleito y Piñuela: «En los fastos de la monarquía española no se hallará, probablemente, reinado alguno más abundante en fiestas cortesanas de Felipe IV» (1988: 162). Gracias a las relaciones de sucesos, género que proliferó a lo largo del siglo XVII, podemos conocer en profundidad el desarrollo de estas celebraciones y hasta qué punto fueron una parte fundamental de la sociedad áurea¹³.

¹³ El estudio de las relaciones de sucesos ha experimentado un desarrollo considerable. Puede hacerse un acercamiento al tema a partir de la bibliografía coordinada en el volumen colectivo de María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (2003: 293-377).

En el modelo cortesano original, originado en la Italia renacentista, se entiende desde un punto de vista positivo la necesidad de una apariencia determinada para desenvolverse en la sociedad. Es uno de los elementos fundamentales de la *sprezzatura* —«el despejo, la desenvoltura» (Torres Corominas, 2013: 14)—, noción primordial del sistema definida por Castiglione en *Il cortegiano*, un libro que no solo se configurará como el texto definitorio del modelo, sino que convertirá el modelo en discurso (Quondam, 2013). En palabras de Amedeo Quondam: «Castiglione [...] está declarando aquí la autonomía representativa de la apariencia, en cuanto forma profunda de la ética del deber ser (la virtud, precisamente), ejecución constante, incluso heroica, de un código moral y cultural» (2013: 332).

Este aspecto del discurso cortesano es asumido por la cultura española más tempranamente que en el resto de Europa. No en vano, es traducido muy pronto al español por Juan Boscán, un hecho que no puede desligarse de la llegada del legado petrarquista a la península ibérica, promovida precisamente por el propio Boscán y por Garcilaso. Sin embargo, la importancia de la apariencia es también el punto más débil del sistema, aquel que provoca, también en España de forma muy temprana, una reacción profunda. Ya en 1539, fray Antonio de Guevara publica su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. La obra del franciscano no puede entenderse sin la tradición del humanismo castellano del siglo xv, que aúna el conocimiento de los clásicos con una importante rai-gambre cristiana. Así, por ejemplo, hay claras muestras del influjo tanto de la literatura espiritual de la época como de senequismo y epicureísmo (Rallo Gruss, 1984: 62-66). El *Menosprecio* tampoco puede separarse de la realidad autobiográfica de Guevara, que, a pesar influyente personalidad política durante el reinado de Carlos I, tuvo una difícil relación con la corte, de la que se retiró en varias ocasiones a lo largo de su vida.

El *Menosprecio* ha sido interpretado tanto desde la dialéctica entre campo y ciudad como desde el punto de vista del discurso anticortesano (Quondam, 2013: 72). Ahora bien, si estos dos elementos son ya difícilmente dissociables en la corte del emperador Carlos I, años más tarde, durante los reinados de Felipe

II, Felipe III y Felipe IV (y salvo el breve paréntesis vallisoletano), corte y ciudad serán prácticamente la misma cosa. La vida madrileña se caracterizará como una sociedad cortesana y urbana, sin que sea posible distinguir los aspectos de una y otra. Así, la aldea descrita por Guevara se plantea como salida tanto al bullicio de la ciudad inabarcable como a las ataduras del poder. Ambas realidades, la urbana y la cortesana, además de ser dos caras de la misma moneda, traen consigo la necesidad de un mundo aparente, de la *opinión*, que Guevara opone a *razón*:

En la corte es vanidad y aun superfluidad gastar el tiempo en inquirir lo que se hace y quién lo hace y por qué lo hace, pues es cosa muy averiguada que allí vale más una hora de fortuna que un año de cordura. La vara con que mide la fortuna los méritos y deméritos de los cortesanos es, no la razón, sino la opinión. (Guevara, 1984: 234).

A pesar de la claridad con la que se expone la dialéctica corte-aldea, el *Menosprecio* es un libro complejo, que ha recibido interpretaciones de distinta índole, precisamente a tenor de las relaciones de Guevara con la corte y de la posible insinceridad de la posición del franciscano, cortesano al final y al cabo. Sin entrar a considerar el problema¹⁴, inabarcable de todo punto en este trabajo, resulta interesante el punto de vista esgrimido por Quondam:

Guevara deja todavía una salida abierta: [...], por el estrecho paso de estas indecisiones, reticencias y contradicciones transita la posibilidad (histórica y teórica) de mantener la validez del modelo cortesano como forma absoluta de vida. (2013: 378-379)¹⁵

¹⁴ Sobre Guevara y el *Menosprecio* son fundamentales los libros de Agustín Redondo (1976) Francisco Márquez Villanueva (1998) y la introducción de Asunción Rallo Gruss (1984) a su edición de la obra. Sobre la interpretación de la obra pueden consultarse también Rabell (1994), González Alcázar (2008), Vosters (2009), Peyrebonne (2013) y Quondam (2013: 47-60, 72-75, 331-380).

¹⁵ Quondam hace referencia sobre todo al siguiente pasaje: «Ni porque en la corte de los príncipes haya aparejo para todos los vicios no se sigue que han de ser allí todos los viciosos, porque en la corte más que en otra parte es el virtuoso más estimado y el vicioso más pregonado». (Guevara, 1984: 203).

Más allá de la intención autorial presente en el *Menosprecio*, la dialéctica planteada en la obra de Guevara tiene una influencia innegable en los siguientes años, convirtiéndose en un auténtico *best-seller* europeo (Rabell, 1994). Como explica Simón A. Vosters, «el *Menosprecio* fue el primer tratado de toda una serie de libros, cartas y poemas que salían hacia mediados del siglo XVI y que tienen por tema la antítesis entre la corte y la villa» (2009: 259). En el caso español, la corte de la Monarquía Hispánica se ve de forma muy lejana al ideal planteado por el modelo de Castiglione (que el propio Guevara acepta como utopía). La antítesis corte-aldea influye en una parte considerable de la literatura, aunque de modo distinto según la época y el género. Si en la segunda mitad del XVI se evocará la aldea como salida a la situación cortesana, las respuestas literarias del primer tercio del siglo XVII resultarán mucho más complejas. Así, se incidirá no tanto en la necesidad del alejamiento hacia el mundo rural, sino sobre todo en la narración de la nueva situación urbana, que está estrechamente vinculada con la evolución del modelo cortesano. A este respecto, indica Pedro Ruiz Pérez:

La diferencia entre la corte principesca de Castiglione y la corte en que se convierte el Madrid de los Austrias consiste, antes que en la oposición de renacimiento italiano y barroco español, en la distancia que va del reducido y homogéneo entorno palaciego al abigarrado mundo de una villa convertida en capital, con el crecimiento imparable y desordenado de la cabeza de un imperio. (1998: 195)

Ahora bien, la distancia entre las dos realidades no tiene solamente un carácter histórico; es, también, desde el punto de vista madrileño, la diferencia entre un modelo ideal, cada vez más utópico, y su realización imperfecta. En este sentido, cabe recordar que si Madrid era la cabeza de un imperio de dimensiones colosales —sin emperador tras la muerte de Carlos I—, ese imperio inabarcable comenzaba una decadencia política y económica que sería

irrecuperable. El crecimiento en tamaño y habitantes llevó a la ciudad a numerosas dificultades. Conocido, por ejemplo, es el fenómeno de la «regalía de aposento», por el cuál se obligaba a albergar a personal de la corte en las casas que tuvieran más de un piso, y la consiguiente reacción por parte del pueblo: la creación de «casas a la malicia», construidas de tal forma que escondían el segundo piso. Como corte, Madrid era también el termómetro del estado anímico de la Monarquía Hispánica, de ahí que fluctuara entre las grandes celebraciones y festejos y la sátira de una sociedad con la conciencia de estar en franca decadencia. En este sentido, el caso de Alonso de Salas Barbadillo resulta especialmente interesante, porque el nuevo modelo cortesano no se relaciona únicamente con el contenido de sus obras, sino también con las formas que toma su literatura.

Hay, en primer lugar, una consideración sobre las características del buen cortesano, tanto con ejemplos positivos (*El pretendiente discreto*, *El caballero perfecto*) como negativos (*El caballero puntual*, *El cortesano descortés*). A grandes líneas, el planteamiento entronca con el pensamiento de Guevara: el cortesano valioso es aquel que desprecia la corte. Por otro lado, hay también una reflexión sobre la posibilidad real del desarrollo de la forma de vida cortesana, en el sentido planteado en *Il cortegiano*, de una sociedad cultivada, en relación con el mundo de las artes y de la literatura, que, como veremos, queda patente en obras como *Casa del placer honesto*. Así, además de nobles virtuosos por sus acciones y de tipos ridículos que sirven como instrumento para la sátira, algunos de los personajes de Salas se definen precisamente por sus gustos literarios, por su saber permanecer en una sociedad refinada. A este respecto tiene especial importancia la presencia de elementos de academias literarias en muchas de sus obras (King, 1963: 124-127, 161-166, 168-171), no solamente como trasunto de la realidad histórica del Madrid del siglo XVII¹⁶, sino también como narración de

¹⁶ Para una visión general sobre las academias, además del citado estudio de King, puede consultarse el libro de José Sánchez (1961). Hay también muchos estudios parciales sobre el tema. Aunque algo antigua, puede partirse de la bibliografía preparada por Julia Barella (1988). Resulta especialmente interesante el volumen coordinado por Evangelina Rodríguez Cuadros (1993).

un modo de entender la relaciones sociales propias de los cortesanos. Ahora bien, hay en Salas Barbadillo academias que reproducen los códigos de buena conversación, característicos del modelo cortesano (Quondam, 2013), pero también academias censurables en su comportamiento, cuyo único sentido es el desarrollo del escarnio.

Quizá el texto donde mejor se ponga de relieve la posición de Salas Barbadillo frente a esta realidad académica sea *La peregrinación sabia*, obra contenida en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635), que es una especie de fábula con personajes zoomórficos donde el escritor muestra algunos de los vicios más comunes de este tipo de reuniones. En palabras de García Santo-Tomás:

[En *La peregrinación sabia*] detalla el funcionamiento de una academia literaria mucho más audaz, dado que de manera muy cervantina, ya no son humanos sus opinantes, sino animales dotados de gran inteligencia y juicio [...]. El texto le permite a Salas expresar algunas de sus quejas sobre el funcionamiento de las academias de su tiempo, en donde eran comunes las peleas, la presunción y la incompetencia de algunos de sus miembros, al tiempo que le da la oportunidad de defender a amigos queridos como Lope de Vega y Paravicino. (2008a: 95)

Sabemos que el uso de la sátira en los ambientes académicos alcanzó límites que muchos de sus componentes consideraron impropios (Ferri Coll, 2000). La posición de algunos de los literatos frente la situación de estas reuniones muestra que existía una concepción determinada de cómo debían funcionar, en la línea de los códigos cortesanos. Es cierto que estas academias literarias no se desarrollaron únicamente en la corte, sino también en otras grandes ciudades de España: algunas de las de Valencia y Sevilla alcanzaron una fama considerable¹⁷; pero es en Madrid donde serán más comunes¹⁸, en parte porque la mayor

Para la relación entre corte y academias, pueden consultarse Cruz (1998) y Cañas Murillo (2012).

¹⁷ En este sentido, resulta llamativo que las urbes en las que destacaron fueran también aquellas en las que se había producido un impulso definitivo para la creación de la Comedia Nueva.

parte de los escritores se instalaron allí, especialmente a partir de 1606, cuando la corte retorna desde Valladolid. Y es que la corte favorece lo académico por su naturaleza misma. Explica Anne Cruz:

El ahínco de Felipe II [...] establece una burocracia que necesitaba proveerse de letrados y funcionarios públicos. Estos, a su vez, se ven obligados a aprender y manifestar una cortesanía entre cuyas habilidades destacaba la versificación. Muchos aspirantes a cargos acudían a la corte para canjear su escaso talento artístico en beneficio propio. La profusión de poetas cortesanos se vuelve un tópico de la época. (Cruz, 1998: 50)

La poesía académica —y en este sentido cabría entender poesía en amplio sentido áureo, es decir, como cualquier desempeño literario—, se presenta como un ejercicio cortesano de primer orden, desarrollado según el petrarquismo, que aparece no solamente como una influencia literaria de gran calado, sino como el modelo poético para el sistema cortesano en toda Europa (Quondam, 2013: 381-358). No resulta entonces mera coincidencia que Petrarca y los petrarquistas españoles sean la base de la normativización de gran parte de las academias poéticas de la corte:

Se exigían formas poéticas cuyos modelos obligatorios eran Garcilaso, Boscán, y Figueroa, además de poetas provincianos como los hermanos Argensola en las academias aragonesas. Los modelos a seguir para las canciones eran siempre Petrarca, Dante, Gino da Pistoia, y de nuevo, Garcilaso y Boscán. (Cruz, 1998: 52)

Por lo demás, lo académico aparece vinculado a las grandes ciudades, quizá porque, como sucede en *Casa del placer honesto*¹⁹, las reuniones literarias exploraban la posibilidad de encontrar dentro de un lugar cambiante, en constante y desordenado crecimiento, una salida vinculada a una ética y una estética

¹⁸ A este respecto indica Cruz: «Las academias sevillanas, celebrándose en las lujosas residencias de la nobleza andaluza, imitaban las reuniones cortesanas, pero faltaban en ellas los diversos niveles de mediatización que ofrecía la burocracia madrileña» (Cruz, 1998: 51).

¹⁹ Cfr. *infra* III.2.1.

con un orden determinado, posibilidad que, como hemos visto, no siempre era fácil de cumplir, en gran parte por la personalidad de los escritores que formaban parte de ellas. Sobre este hecho también reflexionará Salas, especialmente en el relato *El curioso* introducido dentro de la segunda parte de *El caballero puntual* (1619).

Como vemos, existe en Salas Barbadillo un despliegue de diferentes posibilidades a la hora de abordar una sociedad transformada por una realidad cortesana. La relación, no obstante, es bidireccional pues esta realidad cortesana será, a su vez, transformadora de las formas literarias.

I.3 NUEVA REALIDAD, NUEVA LITERATURA

I.3.1 DEL RÍO A LA CORTE: LO PASTORIL, INEVITABLE (META)LITERATURA

Entre la literatura del siglo XVI, probablemente fueron las formas pastoriles las que experimentaron una mayor influencia tanto de la asunción del modelo cortesano como de la oposición entre corte y aldea. Como decíamos, frente a la realidad de la sociedad cortesana el pensamiento renacentista encuentra salida en la aldea, en el *beatus ille*, en la línea con la tradición bucólica clásica. Así, al menos en parte, puede entenderse el desarrollo de géneros como la égloga —tanto en su vertiente lírica como en la dramática— y la novela pastoril. La antítesis planteada, entonces, se duplica: no es solo una oposición espacial (aldea frente a corte o frente a ciudad), sino también temporal (tiempo clásico frente a tiempo actual).

Sin embargo, la literatura pastoril no se configura necesariamente como una crítica al modelo cortesano. No se trata, por utilizar términos guevarianos, de un «menosprecio de corte» absoluto, sino de una reflexión profunda sobre la forma de vida cortesana. En estas coordenadas se sitúan, en parte, las églogas de Garcilaso de la Vega, que difícilmente pueden entenderse sin tomar en consideración el pensamiento del poeta toledano sobre la corte y el modelo cortesano. En este sentido, no parece casual la vinculación biográfica entre las églogas —especialmente la segunda— y las estancias de Garcilaso en la corte

napolitana, en la que se estaba desarrollando el modelo pastoril que, sobre todo a partir de la *Arcadia* de Sannazaro, se difundiría por Europa en las décadas siguientes (Vecce, 1998). Así, explica Antonio Gargano:

Desde luego, la conjunción —del género y de la ciudad— no puede considerarse casual, y ello no sólo por las obvias razones inherentes a las visicitudes biográficas, sino también —y sobre todo— por motivos inseparables de la cultura literaria que se había ido formando en la capital aragonesa primero, y virreinal después. (2002: 57)

La *Arcadia* fue, principalmente, el patrón sobre el que se construyó el género de la novela pastoril, iniciado en España por Jorge de Montemayor con *Los siete libros de la Diana* (c. 1559), que alcanzó un éxito extraordinario durante la segunda mitad del siglo XVI. Si ya desde las églogas dramáticas de Juan del Encina y Lucas Fernández existía, en ocasiones, una identificación entre pastor y cortesano, dicha identificación es del todo indisociable tanto en *La Diana* como en el resto de novelas pastoriles. Incluso, resulta hoy plenamente aceptada la hipótesis de que la mayor parte de las novelas del género (si no todas) funcionan como novelas en clave, describiendo hechos reales acontecidos en la corte. Y esto, aunque sea difícil establecer conclusiones absolutas acerca de las identificaciones entre la realidad histórica y la literaria (Alonso Cortés, 1930, Subirats, 1968). Lo pastoril resulta entonces no solo una oposición a la vida cortesana, también una traslación de la misma²⁰ que tiene su máximo desarrollo durante el reinado de Felipe II y que no se circunscribe únicamente al ámbito de lo literario, sino que tiene que ver con una temática muy en boga en la propia corte, que influye en otros géneros literarios como el teatro. En palabras de Teresa Ferrer Valls:

La moda del bucolismo que invadió los salones cortesanos de la época de Felipe II se puede apreciar también en el ámbito de los festejos cortesanos. Si la narrati-

²⁰ Sobre la forma de vida pastoril y su relación con los ideales caballeresco-cortesanos, puede consultarse Huizinga (1959: 77-96).

va pastoril se hace eco de las fiestas cortesanas y, especialmente en las novelas en clave, podemos hallar abundantes descripciones de festejos (naumaquias, justas de cañas, justas poéticas e incluso breves églogas representables como las que se incluyen en *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo o en *La Arcadia* de Lope de Vega), el fasto cortesano acoge la materia pastoril y la hace objeto de recreaciones escenográficas y musicales en las que las propias damas de la corte se convierten en protagonistas y actrices. (1999: 7-8)

Por otro lado, en las novelas pastoriles, la representación de la naturaleza arcádica suele darse en el entorno de uno o varios ríos, cuya imagen va asociada a la tradición poética (Avalle-Arce, 1974: 192), entre los que destacan el Henares, el Guadalquivir y, sobre todo, el Tajo. Así, en *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo, se habla de pastores venidos de toda la península ibérica, congregados en torno a su río más largo:

—Paréceme que de España lo mejor se recoge en estas selvas.

—Esto puedes creer —dijo Finea—, que aunque lo natural dellas es bueno, todos esos ricos pastores que hoy has visto y esas pastoras de tanta gracia y hermosura, cuál es del Ebro, cuál del Tormes, Pisuerga, Henares, Guadiana, y algunos de donde, mudando nuestro Tajo el nombre, se llama Tejo. (2007: 281)

El río constituye el entorno de lo idílico, porque aparece además descrito de una forma claramente idealizada: caudaloso, de aguas cristalinas. En este sentido, es el lugar propicio para el desarrollo del ejercicio poético, pero a su vez supone una asociación con una ciudad determinada (el Guadalquivir o Betis con Sevilla, el Henares con Alcalá, el Tormes con Salamanca, el Tajo con Toledo...); es, en cierta medida, la naturaleza imaginada desde la ciudad y sus límites. En cualquier caso, pesa más la representación del *locus amoenus* que la asociación con una determinada ciudad. Así, por ejemplo, en *Ninfas y pastores del Henares* (1587) su autor, el canario Bernardo González de Bobadilla, describe un paisaje que solo conoce gracias a las narraciones de un amigo (Krauss, 1967: 367), como él mismo declara en el prólogo: «Parece cosa extraordinaria poner-

me a referir las propiedades y términos de la tierra que jamás vieron mis ojos» (González de Bobadilla, 1587: s/f).

No cabe extrañar la escasa presencia del Manzanares, en tanto que el río madrileño fue siempre, por su naturaleza poco caudalosa, un espacio difícilmente idealizable, como notaron entre otros Góngora y Lope de Vega. Por otro lado, el desarrollo del género se produjo durante la segunda mitad del XVI, es decir, cuando Madrid apenas comenzaba a convertirse en una corte literaria, y carecía de los ingenios poéticos que tendría después (Carreira, 2010). Así, la única novela pastoril cuyo título contiene el río Manzanares es *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*, sin datación segura, pero ya del siglo XVII²¹.

Se suele tomar como final del género *Los pastores del Betis*, de Gonzalo de Saavedra (1633), aunque pueden tenerse en consideración algunos otros textos epigónicos (Castillo Martínez, 2008). No obstante, el esplendor de la novela pastoril se desarrolla fundamentalmente en el siglo XVI, hasta la publicación de *La Arcadia* de Lope de Vega (1596), que, como otras obras narrativas del Fénix, cuenta con un considerable éxito²². Después, lo pastoril sigue teniendo una importancia considerable, pero va siendo progresivamente disuelto en el interior de otros géneros literarios. El ejemplo más conocido es, posiblemente, el caso del *Quijote*, en el que existen varios episodios pastoriles (Grisóstomo y Marcela, la fingida Arcadia...) subordinados a la acción principal. Ya María del Pilar Palomo (1976: 29) establece una hibridación entre novela pastoril y novela cortesana en *La cintia de Aranjuez*, publicada en 1629. Los elementos cortesanos, violentos y urbanos de *La Cintia* han sido aludidos también por Castillo Martínez (2013: 231-232), que además ha analizado estos elementos —generalmente pertenecientes a las novelas cortas españolas— en *El pastor de Clenarda*, publicado en 1622.

El caso de *La cintia de Aranjuez* resulta especialmente llamativo porque, aunque habitualmente se ha considerado que pertenece al género, «Gabriel de

²¹ La obra fue recuperada y editada por Cristina Castillo Martínez (2005).

²² A pesar de todo, encontramos ya un cierto cuestionamiento del género en obras muy tempranas, como *El pastor de Filida*, de Gálvez de Montalvo (Fabris, 2012: 30).

Corral reduce lo pastoril a la artificiosa historia de un grupo de cortesanos que adoptan el disfraz de pastor para vivir en lo que ellos denominan una “fingida Arcadia”» (Castillo Martínez, 2008: 18). De hecho, Juan Ignacio Ferreras afirma que con esta obra «la novela pastoril alcanza su último avatar: se teatraliza en el peor sentido del término» (1987: 54).

En el teatro, el género pastoril pervive con nuevas adaptaciones a lo largo del siglo XVI, hasta la llegada del teatro lopesco, cuando se revigora ligeramente (Ferrer Valls, 1995). Pero el desplazamiento hacia el teatro muestra que la salida en busca de la naturaleza propia del pensamiento renacentista es cada vez más difícil. Lo bucólico sigue siendo, como decíamos, un componente importante de la literatura del primer tercio del XVII, pero progresivamente muestra su carácter de representación, de ficción. Por ello, aparece como ficción dentro de la ficción en *La Cintia de Aranjuez* o en obras de teatro como *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina, del año 1622. En palabras de Isabel Moreno García:

Toda la comedia descansa y se halla sustentada no por otra obra teatral interior que le quedara contenida, sino por la dramatización continuada que todos sus personajes harán de la novela pastoril de Lope *La Arcadia*. El recurso del teatro interior se transforma aquí, por tanto, en una interesante inserción de novela dentro del teatro. La fluidez que Tirso experimenta en esta obra entre ambos géneros será uno de los rasgos más notables de esta comedia que lleva a escena una intriga palaciega y ociosa de manifiesta vinculación con las narraciones cortesanas habituales de la época que el mismo Tirso había cultivado en sus obras misceláneas. (1998: 506-507)

Además, existe en la comedia de Tirso una clara vinculación entre lo pastoril y la literatura como retiro de la vida cortesana. Así, explica Ángela Morales:

La comedia lleva a escena la obsesión por la literatura, particularmente por *La Arcadia* de Lope de Vega, por parte de Lucrecia, condesa italiana que ha decidido

abandonar la corte, «huyendo de las cortesanas mentiras» para vivir un «literario» retiro en su quinta del Po. (2005: 235)

Algo parecido sucede en el citado episodio de la también llamada fingida Arcadia, en la segunda parte del *Quijote* (II, 58)²³. Ya no se trata de pastores idealizados aunque «reales» (dentro de la ficción, claro está), como Marcela, la muchacha que eligió la soledad de los campos para vivir en libertad (I, 14), sino de una representación, de una simulación de esa realidad pastoril que solamente es posible a través de la literatura:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado. (Cervantes, 2015a: II, 58, 1203)²⁴

Evidentemente, a diferencia de otros géneros literarios, lo bucólico y pastoril pertenece únicamente al mundo de la ficción, y solo puede representar la realidad como alejamiento de esta o, en el mejor de los casos, como una alegoría de la misma. El proceso que sufre en la llegada del Barroco, por otra parte, es análogo a otros géneros desarrollados durante el Renacimiento, aquellos que se han venido denominando «literatura idealista»: en el interior del propio texto literario se descosen las costuras de una ficción que resulta, en la nueva realidad histórica, insostenible. Así, por ejemplo, si lo bucólico se relacionaba durante el

²³ Para lo arcádico en el *Quijote*, pueden consultarse, entre la ingente bibliografía, Pedro Ruiz Pérez (1996: 51-64) y Dominick Finello (2014: 17-57).

²⁴ Dada la excepcionalidad de la obra, y teniendo en cuenta el gran número de ediciones disponibles del *Quijote*, señalamos en la cita el número de parte (en números romanos) y del capítulo (en arábigos) antes del número de página.

reinado de Felipe II con la representación de ciertos festejos (Ferrer, 1999), en Tirso o en Cervantes tenemos ya una representación de esta representación. Es, por tanto, terreno fértil para el desarrollo de la metaliteratura en todas sus variantes.

En el caso de Alonso de Salas Barbadillo, encontramos también algunas claves que muestran la evolución del género pastoril, como la presencia del género en un episodio de extensión considerable en *Patrona de Madrid restituida*²⁵, pero lo cierto es que esta obra está ambientada en un periodo muy lejano al contemporáneo de Salas, que además se presenta como una especie de Arcadia histórica en relación con la historia de Madrid. Por otro lado, el inicio de *Casa del placer honesto* muestra claramente el desplazamiento del mundo pastoril hacia la recreación literaria. Así, como veremos, unos estudiantes nobles deciden dejar la orilla del río Tormes, en Salamanca, para formar una especie de academia literaria en el Madrid cortesano:

Tormes ilustre por las armas y blasones de los antiguos caballeros ciudadanos de Salamanca, y no menos insigne por las letras de tanto felices ingenios, que han sido admiración y gloria de la Europa: una tarde de abril amenísima entonces en sus alegres campos albergó en ellos a cuatro caballeros andaluces primogénitos de sus casas, cuyos nombres eran don Fernando, dos Próspero, don García y don Diego, que estudiaban más por ambición de sus padres que por necesidad de la facultad de los derechos, a quien el claro río oyó discurrir de este modo:

[...]

–Gocemos nosotros como aquellos que nacimos con aventajada estrella de la dulce libertad, por ningún precio bien vendida: vámonos a la Corte y vivamos allí con los alimentos y socorros que es fuerza que nos envíen nuestros padres; en apacible y no escandaloso deleite fundaremos una casa que intitularemos del placer honesto. (CPH, 1927: 329-330)²⁶

²⁵ Cfr. *infra*. II.1.

²⁶ Citaremos *Casa del placer honesto* por la edición de Edwin Place (CPH, 1927). Pese a que Place opta por mantener las grafías originales, modernizamos la grafía en las citas. En el caso de las obras dramáticas contenidas en ella, lo haremos por la *princeps* (CPH, 1620).

Como en los casos señalados anteriormente, dentro de lo literario se produce una toma de conciencia sobre el mundo pastoril como ficción, y sus características pasan a trasladarse a otros ambientes desarrollados para enfrentarse a la ciudad y a la corte. De un mundo arcádico que ya estaba preñado de poesía se pasa a la academia literaria, a la representación y al festejo. Se reduce entonces el punto de vista, se produce una reacción especular que pone a la literatura frente a sí misma y toma distancia frente a un mundo ideal que se descubre del todo inalcanzable.

I.3.2 UN TEATRO PARA UNA SOCIEDAD TEATRALIZADA: DE LA REPRESENTACIÓN A LA LECTURA

La historia de la creación del teatro comercial del Siglo de Oro está íntimamente ligada al nacimiento y evolución de los corrales de comedias, en los que Madrid, como corte, fue pionera. Los corrales surgieron vinculados a cofradías religiosas, en expresión de Rey Hazas: «de manera muy barroca, a lo divino» (1995: 362). La cofradía de la Sagrada Pasión (fundada en 1565), y la de Nuestra Señora de la Sociedad (1567) obtuvieron el usufructo de los primeros corrales, firmando poco después (1574) un convenio para la explotación de los tres espacios escénicos públicos de Madrid: el corral de la Pacheca, el de la calle Sol y de la Puente. Los primeros corrales propios de las cofradías datan de poco después: el de la Cruz en 1579 y el del Príncipe en 1582.

Durante toda la segunda mitad del siglo XVI el teatro fue un género en auge, a la busca de una fórmula que culminaría en Lope de Vega. Con el final de siglo se establece un modelo hegemónico, ese que Cervantes describe como un alzamiento: «Y entró luego el monstruo de la naturaleza y alzóse con la monarquía cómica» (2015b: 12). Lope había bebido de dos de los centros teatrales más importantes en la península en el siglo XVI, Valencia y Sevilla, pero es en Madrid donde da un impulso definitivo a su carrera profesional y, como consecuencia, al teatro como género.

El teatro es sin duda el género áureo que tiene mayor capacidad de público, y es también el desempeño literario que más rendimiento económico

ofrece. El caso de Lope es singular, porque su éxito es incomparable al de sus contemporáneos, de forma que puede incluso considerarse el primer escritor profesional de nuestra literatura (García Reidy, 2013), pero con todo, la rentabilidad de escribir comedias para su representación era mucho mayor que la de la poesía y la novela (Díez Borque, 2013).

La comedia estaba concebida como centro de la representación en el corral, pero no era, ni mucho menos, su único elemento. La fiesta teatral se configuraba como una representación de unas dos horas que comenzaba con una loa y en el que se intercalaban, entre acto y acto y al final, entremeses y bailes. En palabras de Lope (2011):

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y, agora, apenas uno, y luego un baile,
aunque el baile lo es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles.

(vv. 222-226)

La comedia era el espectáculo por antonomasia de la sociedad del espectáculo, y acudir al corral —cada uno a su lugar correspondiente—, un acto social de extraordinaria importancia del que la literatura de la época se hace eco. Así aparece aludido, por ejemplo, en varias ocasiones en *La ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo:

Ya yo era mozuela de doce a trece y tan bien vista de la Corte, que arrastraba príncipes que, golosos de robarme la primera flor, me prestaban coches, dábanme aposentos en la comedia, enviábanme las mañanas de abril y mayo almuerzos, y las tardes de julio y agosto meriendas al río de Manzanares. (IE, 1983: 47)²⁷

²⁷ Salvo que se indique lo contrario, citamos siempre *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena* por la edición de José Fradejas Lebrero (1983).

Ella dio parte de su venida a las amigas importantes, a las mujeres de negocios que saben con habilidad acomodar gustos ajenos mejor que si fueran propios. Éstas vinieron, y sacándola ya un día a la comedia, ya otro al Prado, y ya a la calle Mayor al estribo de un coche. (IE: 138)

En haciéndose en la plaza cualquier fiesta, le alquilaba la mejor ventana. Sostenía un coche por su servicio, que todos los días, por las mañanas a las siete y por las tardes a las dos, se le clavaban a sus puertas por si quería salir de casa. En todas las comedias nuevas tenía aposento. (IE: 140)

El lugar asignado durante la representación de la comedia se alza como un signo de distinción, que se utiliza en la obra como ejemplo de la simulación social que, como veremos, lleva a cabo Elena. Además, no deja de ser curioso que, pese a que los protagonistas de la obra visitan varias ciudades, la comedia se cita siempre como un acto de diversión propio de Madrid. Algo parecido sucede, por ejemplo, en *El caballero puntual*, cuando se dice:

Las plazas y públicos teatros perdieron el respecto a nuestro caballero [...]. Los hijos de vecinos libres, que con su poquito de bigote y su mucho de copete, cuello esquinado y puño godo, ponen banco en la comedia y bajan al río en macho prestado. (CP, 2011: 55)²⁸

Teatro y ciudad resultan también indisociables en el interior de las obras dramáticas. Pronto, la forma teatral áurea produce un género teatral propio, que incide en las posibilidades de la acción que se desarrolla en las grandes ciudades: la comedia urbana, que se sitúa, además de en las grandes ciudades, en tiempo coetáneo al del la representación (Arellano, 1999: 78). Este tipo de comedia se suele asociar, y hasta confundir, con la comedia de capa y espada. Bien es verdad que algunos estudiosos optan por distinguir ambos géneros, como Ignacio Arellano (1999: 76) o Felipe Pedraza (2005), notando una serie de diferencias en su configuración. Entre ellas, la naturaleza de su personaje:

²⁸ Citamos siempre *El caballero puntual* por la edición de José Enrique López Martínez (2011).

La comedia de capa y espada la protagonizan siempre damas y caballeros nobles (caracterizados por la capa y la espada en su vestuario); sin embargo, muchas comedias urbanas tienen como personajes centrales a individuos del bajo pueblo y aun del bajísimo (prostitutas, rufianes, alcahuetas...). (Pedraza, 2005: 465)

Delia Gavela, en cambio, considera las comedias de capa y espada un subtipo de las urbanas: «El aumento del interés por parte de Lope en las comedias urbanas pudo suponer una vuelta de tuerca para el subgénero de capa y espada, que, a mi modo de ver, cuajó un poco más tarde» (2005: 312). La problemática de la distinción entre estos dos géneros resulta interesante porque puede servir para iluminar la configuración de su género equivalente en narrativa: la novela corta o cortesana, que, como veremos, surge ligeramente más tarde, pero responde a patrones parecidos, especialmente en cuanto a su situación espacio-temporal: «Predomina en estas novelas la ambientación urbana, tanto porque en la ciudad concluyen las tramas, como porque a ellas pertenece la mayoría de los personajes, en consonancia con lo que ocurre con los lectores» (Colón Calderón, 2001: 63). La delimitación de la novela corta y sus fronteras con otros géneros, especialmente con la picaresca, ha supuesto un problema, algo que no sucede en el amplio concepto de comedia urbana, sobre todo tal y como lo maneja Gavela.

Por otro lado, Gavela incide en la importancia de la situación biográfica del perfilador del género (de nuevo Lope de Vega) para su nacimiento:

Lope se reincorpora a la vida urbana de manera progresiva [...]. Inicia una reconquista de la Corte, fijando su base de operaciones en la casa adquirida en 1610 en la calle Francos. Todo ello se traduce en su teatro en una progresiva fijación del género, aún en este momento difícilmente etiquetable, en el que se manifiesta un regusto por los escenarios urbanos españoles y en especial madrileños. (2005: 313)

Si el teatro de corral, tanto por su carácter de espectáculo público como por algunos de sus géneros más importantes, está intrínsecamente ligado a la ciudad, no podemos olvidar que existe otro tipo de teatro, desarrollado de forma paralela, vinculado no ya únicamente al ambiente urbano, sino específicamente a la corte: el llamado teatro cortesano, desarrollado en Madrid y sus alrededores²⁹. Los lugares de representación más comunes fueron el salón dorado del Alcázar y, más tarde, el palacio del Buen Retiro, inaugurado en 1629.

Aunque se suele incidir en la importancia del teatro cortesano durante el reinado de Felipe IV, lo cierto es que las celebraciones dramáticas cortesanas se desarrollaron en Madrid desde que esta adquirió la naturaleza de corte. Stefano Arata (2004), por ejemplo, reivindicó la huerta del duque de Lerma como espacio escénico de vital importancia durante los primeros años del reinado de Felipe III, es decir, «los mismos en que se afianza el género de la comedia urbana madrileña», en la que dicha huerta es aludida en múltiples ocasiones (2004: 44).

Aunque responden a realidades diferentes, teatro de corral y teatro cortesano se conectan en Madrid de forma bidireccional. Así, pese a lo que a veces se ha creído, el sistema cortesano influye decisivamente en el teatro comercial, incluso en un escritor como Lope de Vega (Gómez, 2013a), cuyas obras fueron escritas con mucha más frecuencia para ser representadas en el corral. Hubo también algunos dramaturgos que renegaron del teatro comercial, como Salas Barbadillo, que critica en sus obras la falta de libertad del poeta y la necesidad de acomodarse al gusto del vulgo (García Santo-Tomás, 2004a: 100), y que, sin embargo, sí que realizó al menos una comedia para su representación en una fiesta cortesana: la *Vitoria de España y Francia*, incluida en *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, concretamente en el plato séptimo. Así, se indica en una aco-tación final: «Esta fiesta ha de ser de noche en la Casa de Campo; y según se ha

²⁹ Al teatro de corral y al cortesano habría que añadir un nuevo tipo, los autos sacramentales, reservados únicamente para la celebración del *Corpus Christi*, pese a su excepcionalidad fueron de especial importancia para el desarrollo del sistema teatral, tanto por la importancia que se le concedía al espectáculo, como por la rentabilidad económica que obtenían las compañías de él.

visto por la muestra, es una vista lucidísima» (*Coronas del Parnaso*, 1635: f. 230v.). Con todo, parece que la mayor parte del teatro que escribió Salas estaba destinado a la lectura, justo en una época en la que este hecho comenzaba a darse con cierta asiduidad.

Hay que tener en cuenta que, aunque la mayor parte del teatro del Siglo de Oro era un género pensado para la representación —los dramaturgos vendían sus manuscritos a los autores de comedias, renunciando en principio a cualquier derecho sobre ellos—, pronto se convirtió también en un género para la lectura, a partir de la publicación de las primeras partes de comedias, tomos de doce obras, que comenzaron con las de Lope de Vega en 1603. Las partes, en principio, se publicaban sin el control ni el consentimiento de los dramaturgos. Mucho se ha escrito sobre el surgimiento de este género editorial y sobre cómo los libreros supieron entender antes que los escritores los gustos y las necesidades del público-lector (Presotto, 2011: 15-17; Vega García-Luengos, 2010). También es conocida la reacción de Lope, que le llevó a controlar la publicación de sus comedias ya bien entrada la segunda década del siglo XVII³⁰, o el excepcional camino de Cervantes, que encontró salida en la imprenta a aquellas comedias que no podía representar en el tablado.

Se ha prestado generalmente bastante atención a cómo el teatro para leer pudo influir en la escritura de comedias, una vez que los dramaturgos eran conscientes de que sus textos podían ser examinados por el lector con detenimiento. El fenómeno, no obstante, pudo tener consecuencias también en otras formas literarias. En primer lugar, si las partes de comedias supusieron un nuevo «género editorial», por usar las palabras de Marco Presotto (2011: 15), este género, como libro pudo llegar a influir en la configuración estructural de algunas obras posteriores. Así, por ejemplo, las doce comedias sin sutura que conformaban una parte de comedias pudieron haber sido uno de los moldes

³⁰ Se suele considerar la *Parte IX* (1617) la primera publicada bajo supervisión de Lope, pero a partir de la *Parte IV* (1614) el dramaturgo ya autoriza la impresión, como puede verse en los preliminares (Gómez, 2000: 12).

utilizados por Cervantes cuando concibió las *Novelas ejemplares* (Piqueras Flores, 2016c).

Por otro lado, cabe recordar que la publicación impresa de comedias no había sido del todo excepcional hasta la llegada a las prensas de las partes. Javier Rubiera Fernández (2002: 113-115) recuerda que en *La selva de aventuras* de Jerónimo Contreras, novela bizantina o de aventuras publicada en el año 1562, el protagonista asiste a tres representaciones a lo largo de su viaje por Italia: una en Venecia, otra en Milán y otra en Roma, que se escenifican en tres ámbitos diferentes: una plaza, un palacio cortesano y la residencia de un cardenal. Además, existe una descripción sobre la preparación y disposición del escenario antes de la introducción de cada comedia, a la que siguen una serie de comentarios valorativos sobre las mismas. El procedimiento es muy similar al utilizado por Lope en *El peregrino en su patria*, publicada en 1604. El Fénix incluye cuatro autos sacramentales en esta novela bizantina, en cuyo prólogo arremete contra aquellos que han impreso comedias sin su consentimiento, y quizá como respuesta ante este hecho (Vega García-Luengos, 2010: 66). La decisión de Contreras y de Lope prueba que el texto dramático tenía una salida en el interior de otros géneros literarios. A este respecto, no parece casual que eligieran la novela bizantina, género que, desde sus orígenes —Heliodoro— se configuraba como una suma de fábula y episodios.

I.3.3 HACIA UNA NARRATIVA URBANA: NOVELA PICARESCA Y NOVELA CORTESANA

En la narrativa de principios del siglo XVII hay dos géneros que sobresalen por encima de los demás. En primer lugar, la novela picaresca, que, si bien toma como modelo el anónimo *Lazarillo de Tormes* (c. 1554), no se considera realmente como género hasta el año 1599, en que se publica la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. El libro del autor sevillano se convertirá en el paradigma de novela picaresca y Guzmán, su protagonista, en el pícaro por excelencia. Dicho de otro modo, si el *Lazarillo* es el punto de partida, el *Guzmán* es la novela que inicia un camino que seguirán muy pronto otros con continuacio-

nes apócrifas y nuevas creaciones, como el *Buscón* de Quevedo o *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, por nombrar solo algunos de los casos más tempranos. Como idea literaria, la picaresca marca también la pauta de obras que no pertenecen estrictamente al género. El caso más significativo es quizá el de Cervantes, que se aproximó a ella de múltiples formas posibles (*Rinconete y Cortadillo*, *La gitanilla*, *El coloquio de los perros*) en una dialéctica constante que incluso le ayudó a modelar el *Quijote*.

Algo más tarde que la picaresca comienza a florecer en España la novela corta o cortesana, cuya definición presenta aún algunas dificultades que alcanzan incluso a su nomenclatura (Ruiz Pérez, 2014). Nos referimos, en palabras de Isabel Colón, a «un tipo de narración corta en la que se suele desarrollar una intriga de carácter amoroso y donde la ciudad desempeña un importante papel» (2001: 13). Lo normal es que estas novelas fueran publicadas por sus autores en el interior de colecciones, no solamente al lado de otras novelas cortas sino, como veremos, también de obras líricas y dramáticas. Así pues, aunque habitualmente el estudio de la novela corta y de las colecciones que contienen novelas cortas haya ido de la mano, en realidad pueden estudiarse y considerarse de forma independiente.

Como veremos, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo tiene un papel destacado en el desarrollo de ambos géneros, así como en los puntos de contacto entre ellos. A ello destinaremos gran parte de nuestro trabajo, con especial interés en el ámbito de la novela corta. Este apartado, por tanto, no se dedicará a la inabarcable tarea de estudiar ambos géneros, ni tampoco las relaciones —comunes— entre ellos, sino a dar algunas pinceladas acerca de un elemento específico en su configuración: su naturaleza fundamentalmente urbana y, más concretamente, cortesana.

A propósito del establecimiento de la corte en Madrid y su relación con la literatura, explica Rey Hazas:

El desmedido crecimiento demográfico de la nueva Corte [...] creó, junto a los múltiples problemas socioeconómicos inherentes a tal fenómeno, un espacio lite-

rario de primera magnitud, a causa de la extraordinaria confusión que originó. El aluvión de cortesanos, nobles, burócratas, pretendientes, soldados, religiosos, escuderos, pajes, lacayos, mendigos, vagabundos, pícaros, etc., hizo de Madrid un verdadero reino de la confusión. (Rey Hazas, 1995: 362).

Este reino de la confusión es el lugar idóneo para el cultivo de la novela picaresca. El pícaro, por definición, necesita del anonimato para poder desenvolverse en la sociedad, para poder desarrollar su afán de medro. La experiencia babilónica se convierte en el aliado ideal para el engaño y la impostura. Con todo, la permanencia de los pícaros en un solo lugar resulta, por este mismo hecho, difícil. Estamos entonces ante novelas viajeras, pero que tienen predilección por ciudades abigarradas, y en franca competencia: Sevilla y Madrid. El itinerario geográfico y vital de Guzmán tiene varias paradas en la corte, lugar en el que incluso llega a casarse.

En la misma senda, Pablos, el protagonista del *Buscón*, consigue en Madrid hacerse pasar por caballero, llegando a engañar a una dama noble con la que está a punto de contraer matrimonio. Explica el personaje quevediano sobre su llegada a la ciudad lo siguiente: «Consideraba yo que iba a la corte, adonde nadie me conocía —que era la cosa que más me consolaba, y que había de valerme por mi habilidad allí» (Quevedo, 2007: 206). Durante su viaje (capítulos II, 5-6) se encuentra con un hidalgo pobre que le detalla las prácticas necesarias para la supervivencia. En Madrid entra en una cofradía similar a la que aparece en otras novelas picarescas, como el *Guzmán y Rinconete y Cortadillo*, y, cuando sale de la ciudad y va a Toledo, vuelve a guiarse por su deseo del anonimato, esencial para su ejercicio: «Determiné de salirme de la corte, y tomar mi camino para Toledo, donde ni conocía ni me conocía nadie» (2007: 280).

Tal y como veremos, en la misma senda, Elena, protagonista de *La ingeniosa Elena*, alternará distintas localizaciones urbanas, viéndose forzada a huir. No obstante, Madrid será un punto fundamental en la novela: en la corte llevará a cabo varias de sus tretas, haciéndose pasar por una dama principal, con lo

que la obra asumirá elementos y personajes propios también de la novela cortesana.

Elena no será, desde luego, un caso aislado ni en la literatura de Salas ni el resto de creaciones similares de la época. La picaresca femenina encuentra una veta a explotar en las relaciones amorosas entre desiguales, asociada casi siempre al erotismo de las pícaras, de tal forma que su narrativa es más propensa a fusionarse con la cortesana, tal y como demostró Mison Kwon (1993)³¹.

En cuanto a la novela cortesana, el propio nombre, acuñado por Agustín González de Amezúa, muestra la relación que establece el género con la corte. Según el estudioso: «La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata» (1929: 12). González de Amezúa describe los numerosos tipos del Madrid de los Austrias:

Metidos ya en el piélagos de Madrid, vasto y principal escenario de la novela cortesana, tan pronto como pongamos el pie en la confusión de sus calles y recorramos atentos sus plazas, saldrán al encuentro [...] toda suerte de sujetos, a cual más abigarrados y curiosos: esportilleros y ganapanes [...], mozos de silla [...], pretendientes, catarribas, soldados, libreros, damas defendidas por sus mantos de burato, pícaros, bravos y rufianes. (1929: 35-37)

Todos ellos hacen de la sociedad madrileña un excelente caldo de cultivo literario, en el que desatacan sobre todo los pícaros y, más allá de este mundo: «el galán y la dama [...], los genuinos y verdaderos protagonistas de la novela cortesana, quienes caldearán sus páginas con el fuego encendido de la amorosa pasión» (1929: 38).

El rótulo «cortesana» viene, principalmente, a propósito de Madrid como corte, principal escenario de estas novelas que se desenvuelven fundamentalmente en ciudades muy pobladas. Es, en cierto sentido, inexacto, en tanto que no todas las novelas cortas o cortesanas suceden en la urbe del Manzanares. No

³¹ En relación con la mixtura picaresco-cortesana en Castillo Solórzano y María de Zayas puede consultarse también el estudio de Mireya Pérez-Erdelyi (1979).

obstante, el término «cortesano» engloba también otros matices importantes, tal y como explica Giovanna Formichi:

Adopero il termine «cortigiano» nel senso con cui l'ha messo in uso *Amezúa*, di novella cioè che si svolge a corte, intendendo per «corte» non il centro del governo, né la capitale, ma quell'ambiente di umanità di varia provenienza, riunita in una comune ricerca di raffinatezza sociale ed estetica, que spesso non supera un esteriore formalismo. Frequentemente, dentro a questa corrente cortigiana si inserisce il filone picaresco, che dà un'impronta tale al racconto da meritare che lo si consideri di persé. (1973: 43)

En el mismo sentido indica Ruiz Pérez: «Si sus protagonistas y acciones no son los de unos cortesanos *sensu stricto*, sí hay en ellos una manifestación de la cortesanía tal como esta podía haberse mantenido más de un siglo después del tratado de Castiglione» (2014: 10).

Con notables excepciones³², el estudio del nacimiento del género ha estado enfocado casi siempre al nacimiento de las colecciones que las contienen. Por ello, se han buscado antecedentes a lo largo de todo el siglo XVI (e incluso antes) de colecciones de relatos breves, que desembocarían en las *Novelas ejemplares* de Cervantes³³ y, a partir de ellas, en otras obras del mismo estilo. Pero es preciso distinguir entre la naturaleza intrínseca del género y la forma en que se agrupan, aunque ciertamente pueda haber un vínculo entre ambas cosas. Así, por más que, como veremos, obras como las inéditas *Novelas* de Pedro de Salazar o las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava se asemejen a las colecciones posteriores en cierta medida, los relatos que las componen son de naturaleza diferente. Solo a partir de algunas de las *Ejemplares* cervantinas empieza a haber novelas cortesanas, de ambientación hispana y urbana. En ellas, no obstante, perviven como claramente identificables elementos de géneros anteriores: la bi-

³² Que parten del propio González de Amezúa, y entre las que se encuentran los trabajos citados (Formichi, 1973; Ruiz Pérez, 2014) y algunos otros estudios, entre los que destacan el libro de Nieves Romero Díaz (2002).

³³ Cfr. *infra* III.1.1.

zantina (*La española inglesa*), la picaresca (*La gitanilla*, *Riconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*)....; y cuando encontramos rasgos específicamente cortesanos, a veces las relaciones amorosas resultan singulares (*La fuerza de la sangre*); y en ocasiones la acción se desarrolla fuera de nuestras fronteras, especialmente en Italia (*El curioso impertinente*, *La señora Cornelia*, en este caso con presencia española), como si se hiciera notar todavía el peso de la tradición. Lo mismo sucederá en las primeras novelas de Salas Barbadillo (*El pretendiente discreto*), pero muy pronto, de forma coetánea a Cervantes, encontraremos los rasgos del género ya bien definidos: ambientación urbana y trama de carácter amoroso entre dama y galán (o, a menudo, rozando la picaresca, entre pícara y galán). A veces, como veremos, los relatos tenderán hacia la novela de burlas, pero no por ello dejarán de pertenecer a lo cortesano, al menos si lo entendemos como Carla Buomini: «*Novela riferito alla forma e cortesana per l'intreccio e le soluzioni che appartengono alla sfera del vivere cittadino*» (2001: 82).

Por otro lado, estamos ante una narrativa que suele adoptar formas breves, de ahí su denominación más común hoy en día: «novela corta», pero no es este su rasgo diferenciador fundamental. En primer lugar, las novelas cortas barrocas suele tener una extensión considerable, sobre todo en comparación con las *novelle* italianas, de las que son —hasta cierto punto— deudoras, pero hay excepciones, como *El forastero*, de Jacinto Arnal de Bolea, una larga novela corta³⁴. En fin, sin obviar otras características, y en la línea con los elementos resaltados en su definición por Isabel Colón (2001: 13), el género se configura sobre todo por su intriga —amorosa— y por su localización —urbana—. En este sentido, como decíamos en el apartado anterior, puede considerarse en gran medida como la hermana narrativa de la comedia de capa y espada³⁵.

³⁴ Que ha sido recientemente editada por Nicola Usai (2015) en su tesis doctoral.

³⁵ Florence L. Yudin llega incluso a hablar de «novela de capa y espada» (1968: 182) refiriéndose a *Las fortunas de Diana*, una de las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega.

I.4 DE ESPEJOS Y MATRIOSKAS: LA LITERATURA EN EL ABISMO

En una de las cientos de comedias de Lope de Vega, *La niña de plata*, escrita hacia el año 1612 (Morley y Bruerton, 1968: 368) y publicada en 1617 en el interior de la *Parte IX*, el lacayo Chacón recita uno de los sonetos más célebres del poeta:

Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tal aprieto,
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso te voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

(Lope de Vega, 1963: vv. 2607-2620)

El soneto de Lope llama la atención por el desarrollo de la conciencia creadora, de forma que presenta de forma simultánea creación y resultado. El tema contaba ya con una tradición en Europa, especialmente en Italia y Francia (Fucilla, 1956; Fraçon, 1957), y en nuestro país existían ya sonetos de similares características, como el atribuido a Diego Hurtado de Mendoza («Pedís, reina, un soneto, yo lo hago») (Blanco, 2000: 233). No obstante, la fecha de este soneto sobre el soneto es una muestra más de que en los primeros años del siglo XVII había una especial predisposición en la literatura a hablar sobre literatura, como, por otra parte, puede comprobarse sin dificultad en las dos partes del *Quijote* (1605-1615), por citar el caso más conocido.

Hay otro aspecto que cabe destacar sobre el texto de Lope, y es el contexto que el dramaturgo utiliza para incluirlo; Chacón, un lacayo, habla de su práctica como poeta frente a don Juan, caballero, en un contexto claramente cómico:

DON JUAN	¿Has sido tú poeta?
CHACÓN	Cuatro veces: la primera me dieron muchos palos; la segunda me vinieron cuatro curas a conjurarme por maligno espíritu; la tercera me echaron de la calle por apestado y hombre contagioso; y a la cuarta, a la fe, gané unos guantes con un soneto.
DON JUAN	Dile, por tu vida.
CHACÓN	¿Tendréis paciencia?
DON JUAN	Sí.
CHACÓN	Va de soneto.
DON JUAN	Di el sujeto.
CHACÓN	En el mismo está el sujeto.

(Lope de Vega, 1963: vv. 2596-2607)

Chacón es un criado, motor de la comicidad en el sistema teatral de Lope, que sin embargo es capaz de reflexionar sobre la técnica poética poetizando. Obviamente, *La niña de plata* es una creación ficcional, por lo cual no debe tomarse como un testimonio completamente fidedigno, pero resulta significativo que en una comedia, un personaje cualquiera haga un comentario no ya sobre literatura sino sobre creación literaria. Precisamente este hecho crea un segundo marco que amplifica el juego de espejos en tres niveles: en el interior de una comedia, un personaje recita un soneto escrito que trata sobre un soneto.

Hay acuerdo crítico en atribuir a William Gass el concepto de «metaficción», que aparece por primera vez en el año 1970. El nacimiento del término está muy ligado a la exploración de los límites artísticos de su contexto histórico, y a lo que se llamó «muerte de la novela». En palabras de Ivan Carbulon:

[Gass] fijaba su atención en una modalidad novelesca capaz de vehicular, junto al deleite estético, un pensamiento filosófico, en una época en la cual el agotamiento o la muerte de la novela aparecían a diario en la discusión literaria. Este tipo de textos representaban, para el escritor norteamericano, una posibilidad para superar la crisis de la novela, entendida como forma pasiva y mecánica de entretenimiento. (2009: 9)

No obstante, el neologismo, creado a partir de la referencia del término «metalenguaje» propuesto por Roman Jakobson, hace referencia a cualquier reflexión sobre la ficción que se produce dentro de una obra ficcional. Es decir, se basa en un aspecto fundamentalmente autorreferencial. Habitualmente, se toman en consideración aquellos elementos que tienen una especial relación con los procesos de creación de la obra en la que se introducen. En este sentido, el citado soneto de Lope sería claramente una obra metafictional, pero también los comentarios del canónigo toledano, personaje del *Quijote* que reflexiona acerca de las características que debería contener un libro de caballerías para ser tomado en consideración (Cervantes, 2015: I, 47-48). Ahora bien, dentro de la amplitud del término, tal y como se fue desarrollando en el ámbito anglosajón

en el último tercio del siglo XVII, tienen cabida todos aquellos elementos que pongan de manifiesto, de una forma u otra, el carácter ficcional del texto que lo contiene (Waugh, 1984), lo que incluye tanto referencias directas como indirectas.

Por extensión, existe un modo particular de metaficción, que consiste en la inclusión de un texto de ficción dentro de otro texto literario. Así, por ejemplo, las *novelle* del *Decameron* de Boccaccio serían metaficciones dentro de una ficción (la reunión de los diez jóvenes florentinos). El procedimiento, que recuerda a las *matrioskas* rusas, se ha venido llamando tanto en literatura como en el arte *mise en abyme*. La expresión acuñada por André Gide a finales del siglo XIX, aunque tiene su origen en la heráldica, expresa en una traducción algo torcida la tensión que provoca una ficción dentro de otra al difuminar los límites entre la realidad y la creación artística. Siguiendo estas directrices, el soneto incluido en *La niña de plata* sería metafictional en dos sentidos diferentes: por un lado, porque constituye una reflexión sobre el propio soneto; por otro, porque está inserto dentro de otra obra literaria, en este caso una comedia.

Como puede notarse, tal y como queda definido en la crítica anglosajona, el concepto de metaficción resulta tan amplio como ambiguo. Por ello, desde Europa continental se han propuesto algunas matizaciones y términos alternativos para designar realidades diferentes. Gérard Genette, en un capítulo dedicado a los diferentes niveles narrativos prefiere utilizar el término «metadiégesis» para aquellos relatos enmarcados dentro de otros relatos (2008: 57-66).

Frente al crítico francés, se han propuesto otras opciones que intentan cuenta de la jerarquía de un nivel ficcional sobre otro, como «hipodiégesis», que señalaría el carácter dependiente del relato interpolado frente al que funciona como su marco, aunque, como el propio Genette indica, resulta posible entender la relación de forma inversa: «Cada relato está en un nivel “superior” al del relato del que depende y que le apoya. Si tuviera que abandonar *meta-*, no sería, por tanto, a favor de *hipo-*, sino, como es de esperar, por *hiper-*» (2008: 63).

Otra opción para definir esta realidad es «metarrelato» —o variantes como «hiporrelato» (Núñez Rivera, 2013a: 12)—, que Tomás Albaladejo entiende de manera más amplia a la de metaficción:

El término «metarrelato» designa así el relato en el que el relatar es relatado. No todos los metarrelatos son metaficción: el término «metaficción» designa la ficción dentro de la cual hay, como objeto de relato, otra ficción, es el caso, por ejemplo, de la *Novela del curioso impertinente* en el *Quijote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, pues se trata de un texto de ficción, el mencionado relato, dentro de otro texto de ficción, el *Quijote* [...]. La noción de metaficción en el uso de Waugh es problemática, por englobar, en lo que se refiere a su constituyente «fiction» en inglés, dos significados que, aunque relacionados entre sí, son diferentes: por un lado, el significado de narración y, por otro, el significado de construcción ficcional de un mundo distinto del real, significado este que coincide con el que la palabra «ficción» tiene en español [...]. Distinguiendo entre metarrelato y metaficción y tomando esta última en consideración como construcción ficcional dentro de una construcción ficcional, se puede decir que, en general, el metarrelato engloba la metaficción, pues existen casos de metarrelato que no son metaficción. (Albaladejo, 2011: 22-23)

La cuestión terminológica no está resuelta, pero consideramos útil la distinción de Albaladejo por dos cuestiones: establece una diferencia entre cualquier procedimiento de autorreflexividad y la inclusión de una ficción dentro de otra, y además se adecua al significado del término «ficción» en lengua española. Con todo, existe un problema con «metarrelato» que resulta común también a «metadiégesis»: hacen referencia fundamentalmente al género narrativo, pero no al lírico ni al dramático. En este aspecto, la ambigüedad que conlleva «metaficción» se ha repetido en términos como «metateatro» y «metanovela». Por metateatro se entiende a menudo cualquier reflexión que subraya la naturaleza teatral del texto dramático que la contiene. En este sentido, Victor Dixon (1998: 99) establece que puede darse de las siguientes formas, recogidas a su vez por Guillermo Serés:

«(1) El teatro dentro del teatro; (2) la ceremonia dentro del teatro; (3) el desempeño de un papel dentro del papel; (4) las referencias a la literatura y a la vida real; (5) la auto-referencia»... Una sexta, más amplia y más sutil: el tema de la percepción..., pues «creamos y creemos en ficciones propias e intentamos imponerlas a nuestros vecinos...; metafóricamente, hacemos papeles más o menos falsos, inventados por nosotros o por otros, que por fin tendremos que abandonar cuando se acabe nuestra representación en el teatro que es el mundo» (2011: 87)

El concepto de metateatro puede resultar también amplísimo, y en el Barroco se relaciona especialmente con el tópico del *theatrum mundi*, de la vida como representación. Un claro ejemplo es la tesis doctoral de Isabel Moreno García (1998), que al hablar de teatro dentro del teatro toma en consideración tanto representaciones teatrales dentro de distintas comedias como otras referencias de diversa tipología a las que hacía referencia Dixon.

En la misma línea, «metanovela» ha adquirido también varios significados, como muestran las palabras de Carlos Javier García:

Metanovela es la novela de la novela: la que el narrador o un personaje cuenta resaltando la propia elaboración de la novela. El acto de escribir y organizar la historia forma parte del objeto de la escritura, prestándose atención explícita al acto mismo de crear, al tratamiento de la historia, a su organización en discurso. En la metanovela aparecen comentarios reflexivos, relatos intercalados u otros recursos narrativos que de forma declarada o figurada tienen como objeto la escritura y la invención, parcial o total, del mundo presentado. Se ponen de relieve temas en torno a la relación de la ficción con la realidad, la tensión entre escritura y vida, el propósito de la escritura, su desarrollo y el resultado estético e ideológico de la misma. (2005: 66)

La presencia de ficciones dentro de la ficción, sea cual sea la terminología elegida, es una característica fundamental de la literatura del Siglo de Oro. Más que en ninguna otra época en España, hasta entonces al menos, la literatura

vuelve la mirada sobre sí misma y tiende hacia las creaciones que reflejen su naturaleza. En la narrativa, había una larga tradición de relatos interpolados que, ya presente desde el Renacimiento, eclosiona en el Barroco, no solo en las colecciones que contienen novelas cortas, sino en narraciones de diferente índole, tal y como se estudia en el reciente volumen colectivo dirigido por Núñez Rivera (2013b).

Además, en el Barroco español es frecuente encontrar textos literarios en el interior de otros textos literarios, sin que exista una correspondencia genéricas entre los distintos niveles. El caso más habitual es el de la poesía, que se inserta dentro de la narrativa pero también del teatro; ahora bien, las combinaciones pueden ser muchas, y entre ellas, destaca particularmente la interpolación de textos teatrales como metaficciones de ficciones narrativas³⁶. Para estas situaciones, sí que se carece de cualquier terminología que pueda servir para analizar el fenómeno. El sufijo *meta-* ha venido a significar en estos casos autorreferencialidad, de manera que, por ejemplo, si hablamos de teatro dentro del teatro puede hablarse de metateatro, pero cuando se estudia la presencia de un poema dentro de una comedia, o de una comedia dentro de una obra narrativa no podemos definir estas realidades literarias. Lo más parecido a esta situación es el término «epiteatro», acuñado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2011) para describir las representaciones dramáticas que tienen lugar dentro de una obra literaria de cualquier índole, término que acompaña al conocido metateatro y al también novedoso «hipoteatro», que sería el texto teatral que da lugar a otro texto teatral.³⁷ Quizá habría que plantearse, en la misma línea, «epinovela» y «epipoema», pero tienen también un problema: hacen referencia a la ficción interpolada, pero no a la interpoladora.

La terminología ha ahondado de esta forma en la diferenciación entre géneros, cuando el proceso en realidad es el mismo: dentro de una ficción literaria aparece un texto que se presenta, a su vez, como ficción. Se da entonces un

³⁶ Cfr. *supra* I.3.2.

³⁷ Como puede verse, Rodríguez López-Vázquez dota al prefijo *hipo-* del mismo sentido que podría tener para Genette (1998), aplicándolo al texto marco.

juego de perspectivas: para la ficción de segundo grado la ficción de primer grado —que sirve de marco— aparece como *su* realidad. Por ello, además de por las razones expuestas por Albaladejo, consideramos adecuado reservar el término metaficción para aquellas ficciones insertas dentro de otras ficciones, porque en este sentido resulta superior a metarrelato o a metadiégesis. Como ya hemos expuesto, se habla de ficción de primer grado cuando no existe ninguna otra ficción por encima ella, sino solo la realidad del lector—, de ficción de segundo grado cuando está enmarcada por una ficción de primer grado, de ficción de tercer grado cuando está enmarcada por una ficción de segundo grado, y así sucesivamente. Aunque no lo usaremos en nuestro trabajo, si se quiere se puede hablar de teatro intranarrativo, poesía intrateatral... o simplemente de teatro dentro de la narrativa o de poesía dentro del teatro para definir las distintas relaciones establecidas entre dos textos que pertenecen a géneros diferentes.

Como veremos, la inserción de ficciones dentro de otras ficciones será uno de los rasgos distintivos de Salas Barbadillo. Normalmente, la ficción de primer grado es de tipo narrativo, aunque no faltan obras de tipo dramático en la que se intercalan ficciones secundarias o terciarias. Suelen darse, además, dos opciones: una obra extensa, con una trama argumental de cierto desarrollo, aloja en su interior material literario de diversa índole; o bien, una ficción con un desarrollo mínimo tiene como móvil fundamental ejercer de marco para la interpolación de metaficciones. Los dos casos serán analizados en nuestro trabajo.

PARTE II

«LA FÁBULA CON LOS EPISODIOS»

II.1 *PATRONA DE MADRID RESTITUIDA*

Durante las últimas décadas del *Cinquecento* italiano se sostuvo una particular batalla literaria por el trono de la épica renacentista. Las facciones se dividían entre los partidarios de Torquato Tasso y de Ludovico Ariosto, que pugnaban por la defensa de un modelo ideal³⁸. El eco de la polémica traspasó el Mediterráneo y llegó a España, con ciertas consecuencias para el desarrollo de su literatura. El debate giraba fundamentalmente en torno a dos conceptos poéticos aristotélicos: la verosimilitud y la unidad de acción. Entre los partidarios españoles del modelo de la *Gerusalemme liberata* destaca la singular figura de Alonso López Pinciano, uno de los principales teóricos renacentistas, que no solo reflexionó sobre la épica en su *Philosophia antiqua poetica* (1596), sino que se acercó al género también de forma práctica, con el *Pelayo* (1605), un poema sobre el primer héroe de la reconquista.

En la teoría y en la práctica, el Pinciano se inclina por el modelo de Tasso, fundamentalmente porque considera que la épica tenía que basarse en un hecho histórico, y no tanto por su mayor defensa de la unidad de acción, como era común entre los críticos aristotélicos (Esteve, 2005: 22-23). Con todo, para Alonso López Pinciano, ambas cuestiones están estrechamente relacionadas, porque, tal y como explica Cesc Esteve: «A juicio del escritor español, es preferible que

³⁸ Al respecto, ver Jossa (2011).

el poeta épico se inspire en hechos históricos breves para dar forma a la acción principal, porque así dispone de mayor libertad para extenderse en los episodios» (2005: 24).

Teniendo en cuenta esta polémica, es posible comprender mejor la estructura de *Patrona de Madrid restituida*, primera obra impresa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, así como las indicaciones hechas al respecto por Lugo y Dávila en el prólogo:

Juntamente con los preceptos que ha de guardar la epopeya, pues hallará [el lector] la unidad de la acción y actor, y no menos de la fábula con los episodios, que estos, como galas, sirven de ornamento y hermosean el animal perfecto, que de lo histórico, como cuerpo, y de lo fabuloso, como alma, se compone (Lugo y Dávila, 1979: s/n).

De forma similar a lo propugnado por Tasso y por el Pinciano, Salas escoge como base de su narración un hecho si no histórico, al menos legendario. Como veremos, por más que se narren sucesos sobrenaturales, se tratan como milagros de la Virgen de Atocha. Sobre él construye una narración a la que se añaden episodios de distinta índole y tradición literaria que, según Lugo y Dávila, no ponen en cuestión la unidad de acción.

Patrona de Madrid restituida publicada en la imprenta de Alonso Martín en el año 1609. Por aquel entonces ya habían aparecido varios poemas de Salas en los preliminares de algunos libros, el primero de ellos, un soneto para el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603). La obra se define en la portada como *Poema heroico* y está formada por 733 octavas reales divididas en doce libros. Tiene como núcleo central la leyenda de la llegada de la imagen de Nuestra Señora de Atocha a Madrid durante el reinado visigodo y la construcción de la ermita consagrada a ella por García Remírez y sus soldados cristianos tras la caída de la ciudad en manos musulmanas. *Patrona de Madrid* se enmarca en la tradición de la epopeya culta, no solo en la línea de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, sino también, dentro del ámbito hispánico, de la *Araucana*

(1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla, de la *Austríada* (1582) de Juan Rufo, del *Bernardo del Carpio* ([c. 1602] 1621) de Bernardo de Balbuena, y de la *Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599) y la *Jerusalén conquistada* ([c. 1604] 1609) de Lope de Vega. El género, por lo tanto, no solo contaba con una prestigiosa tradición renacentista de origen italiano, sino que además había tenido una larga descendencia en España en los últimos años del siglo XVI, y estaba siendo cultivado por algunos de los mejores ingenios de la época. El cura del *Quijote*, por ejemplo, salva la *Araucana*, la *Austríada* y el *Montserrato* de Cristóbal de Virués (1587) en el «donoso y grande escrutinio» (Cervantes, 2015a: 94), los tres poemas heroicos que habían sido publicados antes de 1591, fecha del último título citado por Cervantes en el capítulo (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1994: 64). De hecho, al final de su vida, el autor alcalaíno planeaba escribir el «famoso *Bernardo*» (Cervantes, 2004: 117), presumiblemente otro poema sobre Bernardo del Carpio.

Teniendo en cuenta los antecedentes del género, tal como indica José Enrique López Martínez (2011a: XXI), «la publicación de su primera obra mostró claramente el grado de ambición literaria del escritor, al tratarse de un poema extenso de tradición culta», un grado de ambición que también es posible medir en el empeño que puso Salas Barbadillo en su publicación: el propio autor, y no un editor, costeó la impresión del libro y, además, lo vendió en su casa:

La primera obra que publicó fue *Patrona de Madrid restituyda. Poema heroyco*, para la que obtuvo privilegio por diez años el 8 de febrero de 1609. Esta edición en 8.º, de 17 1/2 pliegos, la financió el propio Salas Barbadillo. El 25 de febrero, compra al librero Bartolomé Montenegro, 60 resmas de papel blanco de Francia, a 12 1/2 reales y medio la resma, y 4 resmas de papel blanco de Genova, a 15 rs. la resma, por un precio total de 810 rs., que se obliga a pagarle en el plazo de cuatro meses. Su madre actúa de fiadora, e hipoteca para seguridad del pago su casa, en la que vive, de la calle de la Morería Vieja. El 1.º de abril el libro ya estaba impreso, pendiente sólo de serlo la portada y preliminares, habiendo sido tasado a 3 maravedís y medio el pliego, en papel. En la portada figura: *Véndese en casa del Autor, a la Morería Vieja*. Como compra dos tipos de papel es probable que se hi-

ciesen dos emisiones, una en papel de Francia, más corriente, y un número reducido en papel de Génova, más fino. (Moll, 2001: 471-472)

Pese al empeño de Salas en su debut editorial, la obra apenas ha llamado la atención de la crítica. Edwin Place (1927: 270-275) estudió en ella interesantes huellas de la *Gerusalemme* de Tasso; Émile Arnaud le dedicó, como a todas los textos de Salas, un capítulo en su tesis doctoral de estado (1979: 115-143); Pierre Civil (1998: 41-46) trata también *Patrona de Madrid* dentro del estudio de las relaciones entre devoción y literatura que originó el culto a la Virgen de Atocha, y, aunque expone el contexto de creación, no entra en el análisis de un texto que califica de «mediocre»:

No se trata de rehabilitar aquí una obra algo olvidada y cuya mediocre calidad no puede ser negada, sino de enfocar algunos de los complejos resortes que le dieron su relativa eficacia y la enmarcaron en el panorama del efervescente Madrid literario de principios del siglo XVII (Civil, 1998: 42)

Enrique García Santo-Tomás, por su parte, dedica en su monografía sobre Salas tan solo un párrafo a su primera obra, con una valoración también claramente negativa:

Su gran estreno, sin embargo, se produce un año más tarde con la publicación de *Patrona de Madrid restituida* (Madrid: Alonso Martín, 1609) [...]. Son doce libros en 733 octavas, en las cuales se narran los eventos que inspiraron la erección del altar de Nuestra Señora de Atocha, donde se incluyen también, dispersos a lo largo de la narración, las 258 líneas que configuran el poema «Tratado poético de la esfera» [...]. Tanto la parte hagiográfica —entretejida de versos donde resuena lo pastoril, lo caballeresco e incluso lo natural— como la que da cuenta de la afición del Madrileño por la astrología, resultan ser de lo más mediocre de su legado. Se trata, de hecho, de una composición que ha tenido escaso eco no solo para el canon poético áureo, sino también en los estudios sobre la obra general de Salas.

Tras un texto que podría ejemplificar lo menos interesante del madrileño, se pasa en poco más de dos años a la que se considera su obra maestra [...]. (García Santo-Tomás, 2008a: 186)

Además, en otros comentarios aislados, el estudioso insiste en la escasa relevancia y calidad literaria del poema: «Es ya conocido por su primer libro, el pretencioso poema hagiográfico *Patrona de Madrid restituida*» (2008a: 59); «El poema de Salas no ha pasado a la historia como una de sus piezas más afortunadas; su trayectoria editorial [...] da cuenta de su escaso atractivo» (2008a: 123-124); «Salas escribió algo de teatro, que en muchas ocasiones intercaló en otros textos, pero fue un poeta mediocre, como lo demuestran sus *Rimas castellanas* o su panegírico *Patrona de Madrid restituida*» (2008a: 21). A pesar de la última afirmación de García Santo-Tomás, hemos de tener en cuenta que *Patrona de Madrid* es una obra fundamentalmente narrativa; que esté escrita en verso — más aún, en octavas reales — no contradice esta condición, sino que la apuntala, en tanto que es la forma propia de la epopeya culta. Además, como indica José Jesús Costa Ferrandis (1981: 41), «para Salas, en la tradición culta, la esencia del género y la fábula no consiste en la división verso/prosa, rasgo externo, sino en la estructura interna de la misma». Por ello, extraña que en su trabajo, que estudia la narrativa de nuestro autor, tal como él mismo delimita (1981: 37-44), Costa Ferrandis no se ocupe en absoluto de *Patrona de Madrid restituida*. Por otro lado, pese a que la obra apenas ha gozado del aprecio de la crítica, más allá de los comentarios subjetivos, intentaremos mostrar cómo contiene algunos aspectos fundamentales para entender la narrativa posterior de Salas Barbadillo.

Como hemos dicho, para la escritura de *Patrona de Madrid*, el autor se basa en la tradición legendaria de la imagen de Nuestra Señora de Atocha, de forma que en su núcleo central el poema puede considerarse una versificación de la misma, sin aportar elementos de originalidad: «Il s'est contenté de retranscrire ce que la tradition disait de Notre Dame d'Atocha» (Arnaud, 1979: 127). Para Arnaud (1979: 129), Salas toma como referencia fundamental *La patrona de Madrid y venidas de Nuestra Señora de España*, obra de Francisco de

Pereda publicada en Valladolid en 1604. La leyenda de García Remírez, hilo conductor de *Patrona de Madrid*, es narrada por Pereda en seis folios (1604: f. 137-142). El capítulo se abre y se cierra con la pérdida de España, es decir, con la conquista musulmana de la península a partir del año 711. Existe así una identificación entre el conjunto del Reino y Madrid, que actúa como representación del mismo. Según Arnaud, en tanto que la ciudad había perdido la condición de corte en 1601, la publicación del texto de Pereda en una imprenta vallisoletana pudo tener un carácter reivindicativo, que quizá pudo hacer que Salas se sintiera identificado con la obra (1979: 130). Por las mismas fechas (1604), había sido publicada la *Historia de la santísima imagen de Nuestra Señora de Atocha*, de Juan de Marieta, que según López Martínez (2011, xx) Salas Barbadillo también sigue de cerca en la elaboración de su poema. No obstante, más allá de las obras de Pereda y de Marieta, existía ya un modelo literario fundamental: los cantos VIII y IX del citado *Isidro* de Lope de Vega (1599), que narran la leyenda de Nuestra Señora de Atocha, cuyo texto guarda algunas similitudes con el de Salas (Arnaud, 1979: 129). Estamos, por tanto, ante el inicio de una moda de poemas heroicos sobre vírgenes madrileñas» (Fradejas Lebrero 1993: VII) que se desarrolló especialmente durante el primer tercio del siglo XVII, y que Salas volverá a cultivar posteriormente con los *Triunfos de soror Juana de la Cruz* (1621).

Especialmente a partir de san Isidro, María José del Río Barredo (1998, 2000: 93-118) ha mostrado la importancia del culto a los santos madrileños en el proceso de definición de una ciudad que buscaba una identidad propia:

El Madrid del proceso de canonización de Isidro y de la reelaboración de su historia, junto con las de María y Atocha, se mostraba como una ciudad que, aunque satisfecha por lo mucho que le había dado la corte, necesitaba definir su propia identidad. La configuración del primer panteón de patronos urbanos, en el contexto de incertidumbre sobre el papel de la ciudad como capital permanente, presenta una Villa ansiosa por mantener o recuperar su gloria como Corte, pero también una Villa que optaba temporalmente por construirse una identidad con rasgos que le permitieran valorarse por sí misma y afrontar la inseguridad de su destino. Y estos rasgos se los proporcionaron los santos patronos, cuya historia

reescrita les permitió encapsular la historia legendaria de la ciudad, sus valores y sus aspiraciones. (Del Río Barredo, 2000: 118)

Es en este contexto donde debemos situar la obra de Salas, que además reivindica su carácter de madrileño a lo largo de toda su producción, en la que lleva a cabo una literaturización constante de la ciudad que le vio nacer. En palabras de García Santo-Tomás:

El sentimiento de orgullo por su *mater* adorada le caracteriza, ante todo, como un *poeta madrileño*. Es este entorno, con su riquísimo catálogo de costumbres, el que provee a Salas de un venero inagotable de motivos, ambientes, tramas y tipos, muchos de los cuales se retratan con el mayor realismo posible, mientras que otros pasan a la página por le tamiz de la deformación y, con menor frecuencia, de la estilización —tal es el caso, por ejemplo, de su poema temprano *Patrona de Madrid restituida*, en el que por primera y única vez centra sus esfuerzos en los mecanismos hagiográficos que elevan a la ciudad a estatus de lugar mítico—. (García Santo-Tomás, 2008a: 123)

El contexto en el que se escribió la obra y el tema escogido por Salas Barbadillo muestran algunas de sus tomas de posición como escritor, fundamentales para entender su producción literaria posterior. En la misma línea, nuestro análisis del texto intentará poner de manifiesto cómo en *Patrona de Madrid* se manifiestan ya algunas de las características más relevantes de Salas como narrador.

El comienzo sitúa a don García Remírez, héroe épico del poema, junto con un grupo de seguidores fuera de Madrid, cerca de Rivas, a las orillas del río Jarama, a causa de la conquista musulmana de la ciudad. La localización espacio-temporal de la obra (siglo VIII) posibilita la representación de una naturaleza de fuerte carácter arcaico, descrita a lo largo de las primeras octavas —especialmente entre la número 15 y la número 33 (*Patrona de Madrid*, 1609: 6-12)—. En este contexto, resulta posible, por ejemplo, que los hombres del héroe puedan enfrenarse a un oso y vencerle:

Los campos de Madrid, que al pasajero
hoy dan facilidad en el camino
eran la habitación del oso fiero,
animal a los ojos peregrino.
Entonces aun los rayos del lucero
que el campo alientan con calor divino
no podían llegar a la verdura,
tanta era de la tierra la espesura [...].

Todos los que le siguen van armados
de lanzas fuertes y ánimo brioso,
que como con el moro ejercitados
no temen mucho el alancear un oso.

(PMR, 1979: 6)³⁹

Las coordenadas elegidas permiten también el desarrollo de elementos propios del género pastoril, que, como veremos, topan con la imposibilidad de materializarse en obras posteriores del propio Salas. Entre estos elementos, cabe destacar el encuentro con un mundo pastoril, que se produce al poco de salir de la ciudad:

Sentados halló al fuego unos Pastores,
y con estupenda voz, Pascual cantaba
de su hermosa enemiga los dolores.

(PMR: 15)

Tendiendo pieles de osos por el suelo,
sobre hojas de los árboles vecinos,
el lecho le hacen, el mayor consuelo
que da a los cansados peregrinos.

(PMR: 18)

³⁹ Citamos por la edición publicada por Albatros en 1979, facsímil de la edición publicada por Alonso Marín en 1750. Por ello, modernizamos la ortografía y la puntuación.

En este ambiente se produce el encuentro con la pastora Dorotea, que resulta significativo en el texto por varias razones. En primer lugar, la dama se enamora de García, marido y padre ejemplar, y, aunque este deseo no llega a poner en peligro la virtud del héroe, sí supone la representación de una característica fundamental de la novela pastoril: el enamoramiento no correspondido, imposible de satisfacer. Así, dirá Dorotea:

Yo, por ventura, yo, ¿no combatía
contra el arco de amor con mi desprecio
y de él entre las fuentes me reía
porque mi voluntad no tuvo precio?
Esta noche a su ciega tiranía
señaló la victoria, si yo precio
más que el honor la vida, que por fuerte
tarde o temprano es deuda de la muerte [...].
Pues, ¿qué mucho que yo me haya rendido
con alma de valor a un valeroso?
Alta razón de la fortuna ha sido,
quizá me le ha guardado para esposo.
Esposa tiene ya, y yo he venido
al mundo en pobres paños. Riguroso,
inclemente es amor, ¿cómo podría
romper tan afrentosa tiranía?

(PMR: 19-21)

El encuentro con los pastores, junto con la narración de los sentimientos de Dorotea (final del libro I y comienzo del libro II), constituye la primera historia que se aleja del núcleo central de la narración, situada además en unas coordenadas genéricas propias. El esquema se repetirá en el encuentro de García Remírez con Ozmín, moro al que vence en duelo. Si la breve prehistoria de Dorotea es contada directamente por el narrador (*Patrona de Madrid*, 1979: 23),

en este caso será el moro el que, al verse vencido y cautivo de García, narre su historia a petición del héroe cristiano, que se representa conmovido por las penas del adversario:

Si la virtud de mi valor te obliga,
y el ser, aunque en las leyes diferentes,
quien se dolió de tu áspera fatiga
retirando a tus hados inclementes,
para que en este voluntad prosiga
y el amor que te muestro le acrecientes
refiéreme los casos de tu historia,
no quites esta parte de mi gloria.

(*PMR*, 46)

El relato de Ozmín está conformado principalmente por una intrincada intriga de carácter amoroso. No obstante, enmarcado en la realidad histórica concreta de la llegada de musulmanes al servicio de Muza para la conquista de la península ibérica (*PMR*: 55). Ozmín es desterrado de Toledo a Madrid, ciudad a la que viaja con su hermana Celinda y que es alabada también por el moro:

Madrid me hizo benigno el hospedaje,
respetando el honor de mi linaje.
Aquí con amorosas cortesías
me mostré a todo el pueblo agradecido.

(*PMR*: 70)

A pesar de estar referidas a los habitantes musulmanes de la ciudad, las palabras de Ozmín sirven como elogio de Madrid, y complementan el lamento anterior de García Remírez por la pérdida de la futura capital:

No perdió Madrid tanto el asiento
cuando de él tuvo el moro la victoria,
como ya que le falta el fuerte muro
donde el pueblo cristiano está seguro.

(PMR: 29)

Finalmente, Ozmín cuenta cómo Alima, dama a la que pretendía, no resiste su ausencia y se entrega a Arbolán, enemigo del caballero. El relato también sirve para dibujar a Celinda, hermana de Ozmín, como una mujer varonil, resuelta a matar a Arbolán antes incluso de que este haya logrado seducir a Alima:

¡Oh, cuántas veces vi determinada
a mi hermana Celina! Ella lo hiciera
poniendo fin a la fortuna airada
que a sus pies este bárbaro muriera.

(PMR: 61)

Si la historia de Dorotea pertenece a la estirpe de la novela pastoril, el relato del desdichado Ozmín, que se desarrolla durante más de ochenta octavas (libro III y primera mitad del libro IV), se inserta claramente dentro de la tradición de la novela morisca, y, como puede verse, sigue muy de cerca el argumento de *La historia del Abencerraje y la historia Jarifa* (c. 1560), popularizada precisamente por su inclusión en la *Diana* de Jorge de Montemayor.

Cuando Ozmín concluye su relato, que llega hasta el presente de la narración, es decir, hasta el encuentro con don García, el caballero cristiano le lleva hasta el castillo donde está situado el campamento de los cristianos. Allí se desarrolla una escena de carácter familiar, en la que la esposa de García Remírez, tras un sueño con la Virgen, aconseja a sus hijas una vida en virginidad, aunque admite la posibilidad de la castidad dentro del matrimonio, en la línea

de la doctrina paulina⁴⁰. Tras este cuadro, que tiene como finalidad primordial desarrollar la parte íntima del héroe, la esposa de García le pide que relate la llegada de la imagen de Nuestra Señora de Atocha a Madrid, tras una primera alusión a la futura construcción del templo en su honor:

A todos una vez y otra apercibe
para labrar el templo soberano [...].
Su esposa entonces, con la voz serena,
esto le dice, la piedad le ordena:
—Bien puedes, oh, señor, tiempo es ahora,
mostrarme a mí, decirlo a los presentes,
cómo vino a Madrid esta Señora,
la ocasión te he buscado en que lo cuentes.
Si tanto bien tu ánimo atesora,
porque hagas del amor llamas ardientes
nuestros muertos deseos, habla, cuenta
que el alma en atención se te presenta.

(PMR: 89-90)

Como en el caso del relato de Ozmín, Salas Barbadillo busca un momento propicio para la narración, que se suma a una motivación concreta. En cuanto a los niveles narrativos, se advierte una complejidad creciente, en línea con la complejidad de aquello que se narra. Si en el caso de los antecedentes de la historia de Dorotea (apenas una octava) era el narrador primario el encargado de contar, y en el relato de Ozmín se cedía la voz al moro, narrador homodiegético secundario; ahora García Remírez narra la historia a partir de lo referido por Laurencio, un ermitaño; por tanto, se cede el control narrativo no ya a una segunda instancia, sino a una tercera:

Viendo el rigor del tiempo, junto a un fuego
de pedazos de encinas alentado

⁴⁰ Desarrollada fundamentalmente en Corintios, 7.

nos llegamos los dos, donde le ruego,
con fe piadosa y ánimo humillado,
me refiera a historia; oyóme luego
y dijo, con el pecho sosegado:
todo se debe a vuestra fe y quisiera
que una voz celestial la refiriera:

(PMR: 95)

Como vemos, la narración de Laurencio a García Remírez se produce también en un ambiente propicio para el relato oral: la quietud frente al fuego, motivo que aparece recurrentemente en la época⁴¹. García cuenta, por boca de Laurencio, el descubrimiento de la imagen de la Virgen en Constantinopla por parte de Theudorico, noble godo que en su fervor cristiano realizaba una peregrinación por los santos lugares (PMR: 98). La Virgen, aparecida en sueños, le pide que le lleve a España para no vivir en tierra de paganos: «Parte mañana cuando empiece el día, / contigo quiero caminar a España» (PMR: 101). Se narran las peripecias de Theudorico desde Constantinopla a Madrid, en un viaje marítimo con numerosos contratiempos, que le lleva a Roma, al sur de Francia y finalmente a Barcelona, donde participa en la defensa de la ciudad frente a los bandoleros y desde donde parte a Madrid. La extensa narración contiene también algunos episodios secundarios desarrollados brevemente, especialmente en Barcelona, como el del aldeano Urbanio (PMR: 113-122). El viaje de Theudo-

⁴¹ Así, en *Las noches de invierno*, de Antonio de Eslava, obra coetánea de *Patrona de Madrid restituida*, el frío sirve como excusa para reunirse a contar historias dentro de un marco dialogado: «Porque fue tanto el gusto que recibió mi alma, con la dulce plática que la noche pasada en vuestra casa se tuvo, que anda hambrienta del pasto de vuestra conversación, y con esperanzas de que lo ha de haber todo este próximo invierno en los lugares más acomodados a resistir su aspereza». (Eslava, 2013: 59). Es una excusa que rebasa los límites de la ficción, en tanto que vale también para el lector, ya que el autor se propone: «Entretenerte y aliviarte de la gran pesadumbre de las noches de invierno» (2013: 48). También aparece en el *Coloquio de los Perros* de Cervantes, escrita por las mismas fechas que las obras de Eslava y Salas Barbadillo: «No son sino palabras de consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de las virtudes con que se entretienen al fuego las dilatadas noches del invierno» (Cervantes, 2013, 604). En *El pasajero*, de Enrique Suárez de Figueroa, se elogian «los entretenimientos domésticos de la noche, el recreo de las novelas y varia lección al brasero» (1988: 672) y se habla, como veremos, de «ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío» (1988: 178).

rico, con sus numerosas aventuras, bebe de la tradición de la novela bizantina, aunque carece de una trama amorosa que le sirva como anclaje.

El relato de Laurencio (que es, a su vez, el de García) no contiene únicamente el viaje de Theudorico (libro V y primera mitad del VI) sino también la narración de dos milagros que la Virgen hará en el futuro (y que resulta por tanto profética): «Dos milagros contó, que a la futura / edad la Virgen tiene reservados» (*PMR*: 132). Así, Laurencio refiere la victoria de don Pelayo en la batalla de Covadonga (*PMR*: 132-133) y también la historia de Diego Fernández de Gudiel, que se salva de una acusación de asesinato por su devoción a la Virgen, por su oración y por la promesa de pintar su propio milagro (*PMR*: 133-139).

Tras la narración de los dos milagros (segunda mitad del libro VI), el relato vuelve al campamento de los cristianos, donde solamente duerme Ozmín. García Remírez profetiza entonces el final de la reconquista y la victoria de Felipe II sobre los turcos (*PMR*: 140-148), y alienta a sus hombres a comenzar el templo en honor a la Virgen de Atocha (primera mitad del libro VII). La narración se suspende con una descripción del infierno —en el que se encuentra, entre otros, Lutero (*PMR*: 150)— y con la preocupación de Luzbel por la estatua milagrosa de la Virgen (segunda mitad del libro VII y primera mitad del libro VIII), descripción que se descubre como un sueño de García (*PMR*: 164). El grupo de cristianos procesiona hasta el lugar donde deciden construir la ermita, y el propio García pone la primera piedra.

La mano de García religiosa,
mostrándose ejemplar como esforzado,
puso la primer piedra, habiendo hecho
tanto sacrificio de su pecho.

(*PMR*: 165)

Salas detiene la narración de nuevo, esta vez para desplazar el foco a una fiesta de toros hecha en Madrid, para celebrar el nacimiento del *rey* musulmán, en lo que supone una extraña hibridación cultural:

En tanto, pues, que aquesto se ejercía
arde en fiestas Madrid, pueblo profano
porque nació su rey en aquel día,
rey de todo el espacio toledano.

(PMR: 165)

La fiesta taurina se describe de forma prolija durante más de cincuenta octavas (segunda mitad del libro VIII y primera mitad del libro IX), hasta que Almanzor aparece de forma sobrenatural, en una nube negra, y conmina a su nieto, el caudillo Aliatar, a enfrentarse a García Remírez en combate. La batalla, cruenta, es definida por Salas como «guerra civil» (PMR: 198), y concluye con la lucha singular entre García Remírez y Aliatar, en la que el caballero cristiano consigue vencer (PMR: 205).

Durante los libros X, XI y XII se desarrolla la historia de Celinda, hermana de Ozmín, que es introducida sin transición por parte de Salas (PMR: 206). Se trata de nuevo de una trama de carácter amoroso, un triángulo entre la dama, su enamorado Alcamano (que muere) y su pretendiente Cegrí. La historia concluye cuando Dorotea, que había sido introducida en la acción ya al inicio de la batalla entre musulmanes y cristianos porque iba en busca de García (PMR: 194), se encuentra con Celinda y ambas, vestidas de hombre, entablan combate deseosas de morir por amor:

Celinda por amor morir desea
para vengar la muerte de Alcamano,
el mismo fin pretende Dorotea
y eres tú la ocasión, ciego inhumano.

(PMR: 245)

La cristiana vence y se produce la anagnórisis final, en la que ambas se reconocen: Celinda había tenido a Dorotea como esclava durante el cautiverio, y le había tratado con compasión:

Un tiempo Dorotea fue cautiva
y esclava de Celinda, en cuya mano
no halló el rigor de la prisión esquiva.
Gozó de trato alegre y dueño humano,
porque el desprecio y presunción altiva
nunca ocupó su pecho soberano;
partícipe la hizo en su secreto,
muestras seguras de un amor perfecto.

Diole luz en el alma Dorotea,
en pago de este amor con la cristiana
fe que la enseña, y ella se recrea.

(PMR: 248-249)

Celinda, como cristiana conversa, termina pidiendo el bautismo antes de morir. El tratamiento de Ozmín y Celinda es siempre positivo, en la línea de la idealización del mundo musulmán en la novela morisca (Rey Hazas, 2005a: 25—27), que Arnaud (1979: 137) enmarca dentro de la «maurophilie littéraire». En el caso de Celinda, además, se produce una conversión sincera y voluntaria antes de la muerte. Salas Barbadillo opta por el mismo final que Mateo Alemán para *Ozmín y Daraja*, novela interpolada en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, en la que los protagonistas abrazan la fe católica (Alemán, 2012: 156).

Como en el caso de *Ozmín y Daraja*, el final del episodio morisco de *Patrona de Madrid restituida* resulta de especial importancia si atendemos al contexto social: cuando se publicó la obra faltaban apenas pocos meses para que la Monarquía Hispánica determinara el inicio de la expulsión de los moriscos (1609-1613). Es cierto, por otra parte, que Ozmín es descrito en primera instancia como un ser físicamente horroroso, como indica Civil (1998: 44):

Era el moro de miembros prolongados,
de ojos negros, de vista perezosa,
los labios gruesos, dientes apartados,
y la boca estendida y espaciosa;
un brazo mayor que otro, y levantados,
con voz mal entonada y espantosa,
bruno y triste el color, de espalda y pecho
ancho y robusto, y de cintura estrecho.

(PMR: 39)

Pero más allá del aspecto físico, su tratamiento es del un caballero noble y honrado, fiel enamorado, probablemente construido sobre el modelo de Abindarráez. Es posible pensar entonces que, como la mayor parte de autores que se inclinaron por el género, Salas Barbadillo esté planteando aquí una posible salida al problema morisco que pase por la integración de los conversos verdaderos. No obstante, es difícil asegurar que esta fuera la posición del autor, en tanto que también puedo ser el propio género el que condicionara la configuración de Celinda y de Ozmín. Además, el tratamiento de los moriscos conversos en obras posteriores de Salas se dará a menudo dentro de la comicidad satírica, sin propuesta alguna de integración.

La trama principal, la batalla de don García con los musulmanes, se entrecruza con la historia de Dorotea y Celinda a lo largo del Libro XI, de modo que se completa la leyenda de la Virgen de Atocha: Don García, encierra a su mujer y a sus dos hijas junto con la imagen de la Virgen, en una nueva identificación entre los personajes femeninos y la representación religiosa. No obstante, seguro de su derrota, para evitar que su familia sea entregada a los musulmanes y por tanto deshonrada, don García decide matar a las tres, por el ruego desesperado de las propias damas:

Si la piedad de esposo y padre amado
con dolor dificulta en nuestra muerte,
considera que es fin más desdichado

si el brazo moro nos guardó la suerte.
Como tal vez el joven arrojado,
que en medio de la guerra bravo y fuerte,
resplandece en hazañas en el llano,
cae sin que entienda el golpe ni la mano.

(PMR: 228)

La terrible escena es narrada por García Remírez en primera persona a lo largo de diecinueve octavas. El punto de vista narrativo aumenta el efecto trágico que se agrava cuando los cristianos consiguen salir vivos de la batalla:

Y ahora que volvemos victoriosos
siento irse el dolor acrecentando,
pues por daño mayor vuelvo con vida:
mi esposa muerta y sucesión perdida.

(PMR: 234)

El último y más grande milagro de la Virgen en el poema —recogido ya en la tradición anterior— consiste en la resurrección de la esposa y las hijas de García Remírez:

Abren las puertas ya por dan rendidos
a la Virgen las gracias de su gloria,
pues siendo de su luz favorecidos,
alcanzaron del moro la victoria,
cuando de mayor bien enriquecidos
con nuevo caso ocupan la memoria,
vivas miran las damas que bañaron
el cuchillo, las voces levantaron.

(PMR: 236)

Más allá de que el final no sea original, Salas toma como propia la leyenda, y por tanto interpreta la muerte de las mujeres no como un asesinato o como un suicidio, sino como un martirio, única forma posible de justificar doctrinalmente el milagro. Tras la digresión producida por el episodio de Dorotea y Celinda en el Libro XII, la obra termina cuando don García se encuentra con la pastora, que le comunica la muerte de Celinda y su decisión de hacer voto de castidad y consagrarse a la Virgen. Por último, Salas narra la finalización de la construcción del templo y utiliza como cierre la imagen completa de la familia del héroe rezando en el interior del templo:

Hijas y esposa el interior respeto
publican en los ojos con el llanto,
sus armas cuelga el capitán perfecto,
despojos que los debe al templo santo.
Libre fe canta el pueblo, antes sujeto
(tanto concede Dios, y puede tanto);
así, el varón con ánimo devoto,
dando culto a la imagen cumplió el voto.
(PMR: 257).

Por otra parte, resulta destacable que la obra no ponga en cuestión la historicidad de los hechos. Obviamente, la doctrina católica afirma como creencias —sobrenaturales— tanto la capacidad milagrosa de los santos como la intervención divina en circunstancias excepcionales, pero, sin salir de ella, la veracidad de la leyenda era del todo dudosa, especialmente en lo que se refiere a la llegada de la Virgen a la Península. Como indica Sánchez Jiménez, en el *Isidro*, Lope había sido plenamente consciente de la falta de autoridad de relatos orales tradicionales, tanto sobre el santo labrador como sobre la propia Virgen de Atocha:

De hecho, la historia de la invención de la Virgen de Atocha surge precisamente cuando Isidro, su devoto, le expresa al ermitaño que cuida la imagen su preocu-

pación por la oscuridad que envuelve a la Virgen. El ermitaño responde largamente contando la historia de la imagen y el milagro de Gracián Ramírez [...]. Sin embargo, antes de producir tal torrente de noticias el ermitaño se muestra embargado por los mismos escrúpulos historiográficos que acosan al santo labrador. (2012: 188)

Así lo expresa el autor en varias ocasiones a lo largo del texto:

Decirle quiere su origen,
aunque mil dudas le afligen
por ser dudosa y antigua
que en lo que no se averigua
todos ponen o corrigen.

(Vega, 2010: VIII, vv. 426-430)

Las imágenes entierran
y en las campañas las cierran
con los ornamentos sacros,
mientras de sus simulacros
con lágrimas se destierran.

De los cuales muchos dicen
que fue esta virgen hermosa;
aunque es opinión piadosa
algunos la contradicen
por su antigüedad dudosa.

(Vega, 2010: VIII, vv. 496-505)

Para Sánchez Jiménez: «Estos escrúpulos representan los que siente el propio Lope al escribir la obra, pero, por otra, suponen un contraargumento que rebatir para fortalecer su versión de la historia de la imagen» (2012: 190). En *Patrona de Madrid* no encontramos nada parecido. Salas Barbadillo no pone en cuestión la veracidad de la leyenda en ningún caso. Sin embargo, lo indicábamos anteriormente, envuelve la historia en varias capas narrativas: aquí

también hay un ermitaño que narra (Laurencio), pero lo hace indirectamente, a través de la voz de don García. En este sentido, resulta interesante señalar que una de las ocasiones posteriores en las que Salas recurre una estructura de mayor complejidad en cuanto a niveles narrativos, lo haga para enmarcar un relato brujeril que contiene varios elementos sobrenaturales (CPH, 1927: 353-357)⁴². Es posible pensar, quizá, que el autor pueda valerse de este procedimiento para incluir relatos que resulten de alguna forma inverosímiles.

Más allá de lo concerniente a la reescritura de la leyenda de la Virgen, la obra resulta interesante por la disposición de los diferentes elementos narrativos, de naturaleza variada. Así, en primer lugar, tanto el episodio de Dorotea como el de Ozmín (del que nace el de Celinda), que en principio se presentan como independientes, terminan por estar íntimamente relacionado. No obstante, estos episodios secundarios no han tenido una buena consideración por parte de Arnaud, que los considera añadidos prescindibles, sin relación como trama principal: «L’auteur brode largement sur cette idée directrice et il arrive même que certains épisodes n’aient aucun rapport avec la légende hagiographique» (Arnaud, 1979: 121). Para Barbadillo, en cambio, parecen fundamentales, pues si observamos la estructura del poema, se muestra claramente como ambas historias secundarias tienen como función enmarcar una trama principal, desarrollada entre los episodios que podríamos considerar interpolados.

Patrona de Madrid restituida se articula, por tanto, en torno a varios niveles narrativos diferentes, tanto desde un punto de vista argumental como desde una perspectiva narratológica: hay una selección de los narradores, hetero u homodiegéticos, según la parte correspondiente de la obra. Por si fuera poco, entre sus octavas, Salas dispuso un *Tratado poético de las esferas* —editado por Arnaud (1979: 797-804) en su tesis doctoral—, con más de doscientos versos esparcidos, y que solo tienen que ser colocados por el lector siguiendo la numeración para leerlo en orden correcto, según las indicaciones de Francisco de Lugo y Dávila en el Prólogo de la obra: «Con más razón se pueden ponderar

⁴² Cfr. *infra* III.2.3.1.

y causar admiración los versos, en que esparcidos por esta obra (y juntar puede el lector sus números) los preceptos de toda esfera están escritos» (1979: s/n).

Precisamente, como veíamos, Lugo y Dávila (que también prologará *La ingeniosa Elena y Corrección de vicios*) es el encargado de explicar cómo la estructura episódica elegida por Salas Barbadillo se adecua a la preceptiva clásica de la epopeya:

Juntamente con los preceptos que ha de guardar la epopeya, pues hallará [el lector] la unidad de la acción y actor, y no menos de la fábula con los episodios, que estos, como galas, sirven de ornamento y hermosean el animal perfecto, que de lo histórico, como cuerpo, y de lo fabuloso, como alma, se compone (Lugo y Dávila, 1979: s/n).

Por ello, difícilmente podemos estar de acuerdo con Arnaud cuando expresa que el Prólogo de Lugo y Dávila es «rhétorique pure, rien personnel» (1979: 121), en tanto que el futuro autor del *Teatro popular* apunta algunos de los elementos más significativos de *Patrona de Madrid*. Así, si la disposición del *Tratado poético de las esferas* muestra el afán distintivo de Salas ya en su primera obra, la relación entre episodios secundarios y trama principal supone un intento de integrar los diversos géneros narrativos de mayor importancia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI: la novela pastoril, representada en el episodio de Dorotea, y la novela morisca, con las historias de Ozmín y de Celinda, que complementan tanto el relato del viaje de Theudorico, de cierto carácter bizantino, como la historia principal, el triunfo del piadoso García Remírez y sus hombres sobre los invasores musulmanes, desarrollado como epopeya culta. Este afán integrador es, posiblemente, la mejor muestra de la ambición con la que Salas Barbadillo configuró su primera obra impresa.

II.2 *LA HIJA DE CELESTINA / LA INGENIOSA ELENA*

Si *Patrona de Madrid restituida* ha pasado desapercibida para la historia de la literatura española, no puede decirse lo mismo de *La hija de Celestina* (1612), primera obra en prosa de Salas Barbadillo. La novela tuvo un notable éxito entre sus contemporáneos, como demuestran la segunda edición en Lérida, aún en 1612, y la temprana edición de Milán, de 1616. Es, además, la obra más conocida de Salas en la actualidad, y ha sido editada y estudiada en numerosas ocasiones a lo largo de las últimas décadas (García Santo-Tomás, 2010: 342). La novela narra en tercera persona la vida de Elena, personaje que se vale de su ingenio y de su extraordinaria belleza para obtener beneficios a partir de diversas tretas. Así, resulta central en el argumento el engaño de la protagonista a don Rodrigo, noble toledano, y a don Sancho Villafañe, su sobrino, que recorre gran parte de la obra.

El personaje principal se configura con los atributos de la novela picaresca, rasgos que se apuntan al inicio de la novela: “Persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad” (IE: 23), se desarrollan por extenso en el autorrelato de un origen vil en extremo narrado *in media res* (IE: 42-47), y se confirman a lo largo de toda la novela. Además, Elena va acompañada de dos tipos cercanos a lo picaresco: Méndez, una vieja dama de compañía dotada de

cierto espíritu celestinesco, y Montúfar, especie de criado y amante, convertido posteriormente en marido cornudo para beneficio de ambos.

En lo que se refiere a la forma narrativa, sin embargo, *La hija de Celestina* se aleja sensiblemente del molde picaresco. Salas Barbadillo elige la tercera persona, lo que le permite, por un lado, alternar durante la parte central de la obra los puntos de vista de Elena y don Sancho, y por otro, dar un final ejemplar tanto a la pícara, que muere ajusticiada por garrote, como a sus acompañantes. La narración autobiográfica queda reducida únicamente a lo ya apuntado: un capítulo en mitad del texto en el que Elena da cuenta de su origen vil, introducido como forma de entretener a Montúfar en el transcurso de un viaje de huida:

Elena, que quiso divertir a Montúfar para que no se desanimase [...] dijo así:

—Muchas veces [...] me has mandado, y yo he deseado obedecerte, que te cuente mi nacimiento y mis principios, y siempre nos han salido al camino estorbos que no han dado lugar. Ahora nos sobra tiempo y el que nos corre es tan triste que necesita mucho de que le busquemos entretenimiento, y porque el que yo te ofrezco sin duda te será muy apacible por ver si en la mucha ociosidad desta noche puedo dar fin a lo que tantas veces empecé, prosigo. (IE: 42)

Como ya apuntó Melloni (1972: 269), Salas Barbadillo subraya lo peculiar de esta decisión narrativa con una alusión explícita al inicio de la novela: «A la imperial Toledo [...] llegó una mujer llamada Elena, a cuyo nacimiento y principios les espera más agradable lugar» (IE: 23).

La pertenencia o no de *La hija de Celestina* al género picaresco suscitó un amplio debate en los años setenta del pasado siglo, que incluyó nombres tan relevantes como los de Fernando Lázaro Carreter o Francisco Rico. Dicho debate, que como veremos continúa abierto en cierta medida, se articula precisamente en torno a la narración autobiográfica de Elena. Así, para Alberto del Monte:

La obra no participa más que en algunos escasos y genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente crimi-

nal: primero, de muchacha, se vende; después comete una extorsión; después se hace hipócrita; más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar. También Montúfar es un delincuente. En la misma estructura de la obra resulta flagrante la semejanza con la tradición picaresca; porque *La hija de Celestina* tiene una estructura cerrada, en cuanto comienza in *mediis rebus* y los diversos personajes, seguidos todos ellos hasta la conclusión, son criaturas de una sola aventura, no símbolos de estados sociales o pretextos para un itinerario picaresco. (1971: 107)

En la misma línea apunta Rico:

Pienso que ni *La hija de Celestina* ni *La desordenada codicia de los bienes ajenos* pueden incorporarse a la novela picaresca [...]. Nuestro pícaro [...] surgió asociado a un esquema narrativo, en síntesis capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes sólo habían tenido existencia inconexa, episódica. Salas Barbadillo y Carlos García invierten la dirección del proceso que llevo al nacimiento del género: comprimen el esquema hasta reducirlo a un episodio y lo insertan en una estructura tomada precisamente de la tradición que aspiraban a superar las primeras novelas picarescas. *La hija de Celestina*, así, incluye el relato autobiográfico de Helena en una trama fragmentaria de «novela» a lo Boccaccio y Bandello, como las que el anónimo [autor del *Lazarillo*] y Alemán habían disuelto en el vivir del protagonista [...]. Serán tal vez «narraciones con pícaro», pero marchan en línea recta contra el diseño constitutivo de aquella. (2000: 140-142)

Juan Rodríguez-Oliva va más allá de la tercera persona y el final cerrado, en muerte, al que también dedica parte de su estudio (1982: 48-51), y se centra en los rasgos tradicionales del pícaro (fundamentalmente masculino), que, según su opinión, son completamente distintos a los de Elena. Así, entiende que la hermosura de la protagonista es opuesta al aspecto del «pícaro andrajoso» (1982: 35), que es una «hábil estafadora, mas no ratera de ocasión» (1982: 37); que tiene un «instinto criminal y desalmado» que «no es propio de pícaros, porque, por naturaleza, el pícaro es cobarde» (1982: 39); que «siempre va acom-

pañada» y «huye constantemente» (1982: 41); y, por último que «la prostitución toma el lugar de la servidumbre a varios amos» (1982: 43).

Para Lázaro Carreter, sin embargo,

Salas Barbadillo [...] había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la «novela» trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género; pero a la vez había repetido el paradigma picaresco: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción. (1972: 200-201)

También Francisco Cauz encuentra suficientes elementos para catalogar *La hija de Celestina* como novela picaresca: «Nadie que haya leído la novela de Salas Barbadillo pondrá en tela de juicio el aserto de que es un claro descendiente del *Lazarillo*» (1979: 669); pero apunta que en la oposición de Rico a su inclusión en el canon, actúa «quizá con razón» (1979: 669), en tanto que «*La hija de Celestina* se asemeja y a la vez se aparta de la picaresca en cuanto a la presentación del tradicional vagabundeo del pícaro» (1979: 669), ya que «aunque vagabunda [...], por ser hembra, y, además, de un extraordinario atractivo físico, no se ve obligada a servir de criada a ninguno [amo], ni padece en ninguna ocasión del hambre» (1979: 669). En cuanto a la forma narrativa, Cauz expone que «está relatada en la tercera persona, no en la primera» (1979: 669), y que:

También se aparta Salas Barbadillo de la convención, en el sentido de que, desde el principio de su narración, nos mete de pleno en la acción de la novela, posponiendo ese preámbulo genealógico [...]. Una vez en pie el personaje, pero utilizando una técnica distinta, el autor nos presenta los aviesos antecedentes familiares de Elena, lo que, esto último, está en consonancia con los cánones de la novela picaresca (1979: 669)

Para Rey Hazas, *La hija de Celestina* sí es una novela picaresca, aunque sitúa la obra de nuevo en el límite entre este género y la *novella* italiana. Toma en

consideración la importancia del relato de Elena en el capítulo III, mientras que entiende la renuncia a la primera persona y al punto de vista único por la necesidad «de presentar dos hechos simultáneos —el de Sancho y el de la pícara— actuando, que se rozan, se mezclan, se tocan, pero nunca se funden, y cuya simultaneidad era imposible en el marco de una novela picaresca» (1983: 150). Así, para el estudioso, si el plano de Elena corresponde a lo picaresco, el de don Sancho, que actúa como contrapunto durante la parte central de la obra, pertenece a la novela cortesana:

Me parece significativo el hecho de que Sancho, caballero y rico, nunca llegue a saber que Elena es una ramera y la considere siempre como una dama principal casada. Sancho se ha prendado de una dama señorial y noble [...], no de una pícara ladrona. Y es que, en la novela cortesana, los galanes que la protagonizan suelen mirar siempre, además de a la hermosura y a las cualidades honestas, al linaje, a la cuna de la mujer, que habitualmente es «principal». (1983: 150)

En la misma línea se expresa Florencio Sevilla Arroyo:

La primera persona autobiográfica, imprescindible en lo picaresco, se retrasa inteligentemente al capítulo III para cimentar, a toro pasado pero de forma expeditiva, el conjunto de «picardías» relatado en el resto de la historia [...]. Su breve, pero jugosa, relación autobiográfica, ubicada en un lugar más o menos central de la historia, funciona a modo de cimientito [...]. Todo —queremos dar a entender— nos parece diestramente urdido de cara a la alianza genérica entre cortesana y picaresca, beneficiosa para una y otra tradición, que el creador persigue. (2001: XXXI)

Para Rodríguez Mansilla, por el contrario,

Por su carácter de mezcla, mas no fusión, me parece complicado argumentar, como lo hace Rey Hazas, a favor de considerar a *La hija de Celestina* dentro del corpus de la picaresca canónica. Y no por aminorar su valor, sino todo lo

contrario: el esfuerzo de Salas Barbadillo se ha orientado a subvertir o contrahacer el género picaresco y proponer otra cosa: tampoco una *novella* al uso, sino su propia idea de novela. Esta propuesta, cuya originalidad ha sido enterrada por las *Novelas ejemplares* de Cervantes, es la que se postula en la narración de *La hija de Celestina*. (2006: 115)

Por último, en una reciente tesis doctoral, Sarah Laporte ha estudiado los cuatro elementos clásicos de la «poética esencial de la picaresca» (2011: 157) definidos por Lázaro Carreter: el relato en primera persona, el origen vil, el servicio a varios amos y la vertebración de la obra a partir del «caso». Para la estudiosa, *La hija de Celestina* cumple tanto con la relación autobiográfica —entendiendo el criterio de forma flexible (Laporte, 2011: 175)— como con el origen vil (2011: 208). En cuanto al servicio a varios amos, recuerda, como Cauz (1979: 669), que no se cumple en la picaresca femenina (2011: 245); y en cuanto a la presencia de un «caso», afirma que no existe tal cosa en la obra, sino que el relato de Elena viene motivado por el entretenimiento: «“Caso” ninguno, como mucho la reiteración del famoso principio de “alivio de caminantes”» (2011: 294).

Entre los autores referidos, solamente Rey Hazas (1983) —y en menor medida Sevilla Arroyo (2001), en el pasaje citado— relaciona la importancia de la situación del relato autobiográfico de Elena en mitad de la novela con la estructura narrativa de la obra, otra de las cuestiones controvertidas en torno a *La hija de Celestina*. Ya Ludwing Pfandl (1935: 312) propuso una división para la obra, inspirada en la primera novela de picaresca femenina, *La pícara Justina*, según la cual la novela se estructuraría en forma de camino de devoción hipócrita:

- a) Pícara novia: Toledo y caminos (capítulos I a VI).
- b) Pícara devota: Sevilla (capítulo VII).
- c) Pícara casada: Madrid (capítulo VIII).

Por su parte, Arnaud (1979: 148), que defiende que la simetría es uno de los elementos configuradores de la obra de Salas Barbadillo, propone la siguiente división:

- a) Capítulos I y II.
- b) Capítulos III, IV, V y VI.
- c) Capítulos VII y VIII.

Rey Hazas, en cambio, prefiere dividir la obra basándose en «rasgos formales y funcionales» (1983: 138), entre los que cobra especial relevancia el uso de la primera o tercera persona. De esta forma, su propuesta de estructura, también tripartita, es la siguiente:

- a) Capítulos I y II. Narración en tercera persona.
- b) Capítulo III. Narración en primera persona.
- c) Capítulos IV, V, VI, VII y VIII.

Ciertamente, el relato autobiográfico de Elena, de longitud considerable, divide la narración en tiempo presente en dos partes de similar extensión. En la mitad —casi exacta— de la obra, la «prehistoria» de Elena sirve como una explicación, sin la cual «sería inverosímil su arrebatadora perversidad actual» (Sevilla Arroyo, 2001: xxxi). Si a ello le sumamos el cambio de voces narrativas, hemos de considerarlo como un buen punto de partida a la hora de establecer la estructura de la obra.

Fradejas Lebrero asume la estructura propuesta por Pfandl, que para él pone de relieve «el desequilibrio en el desarrollo novelesco: parece como si hubiera precipitado el final» (1983: xxiii). No obstante, realiza también una interesante puntualización a la propuesta de Arnaud, que, entiende, puede explicarse mejor atendiendo a los cambios de localización geográfica que suceden en la obra (1983: xxiii). Así, los capítulos I y II se desarrollan íntegramente en Toledo, los capítulos III, IV, V y VI narran fundamentalmente los viajes de huida de

Elena, entre Toledo y Madrid primero, entre Madrid y Burgos después; por último, los capítulos VII y VIII se desarrollan en Sevilla y Madrid.

Ciertamente, a lo largo de la obra existe una clara contraposición entre las ciudades y los caminos. Las primeras —Toledo, Madrid, Burgos y Sevilla— suponen el marco idóneo para que Elena despliegue su ingenio, ya desde el principio de la novela. Como indica Iván Paez Rivadeneira:

La ciudad forma parte del gran marco escenográfico que sirve para la realización del engaño. La celebración colectiva por el matrimonio de don Sancho y una dama de la nobleza principal propicia la aparición de una figura del mal: Elena, que se mueve por la muchedumbre en la fiesta pública en busca de una víctima a quien engañar. (1996: 156)

Para que la treta tenga lugar, es necesario hacer pasar a Elena por una dama principal, o a lo menos honesta, algo que solamente puede tener lugar en el contexto del espacio urbano, donde gracias al anonimato es posible mantener una identidad ficticia, al menos durante un cierto tiempo, tras el cual la huida del lugar se presenta como la solución más factible. Así sucede cuando el trío formado por Elena, Montúfar y Méndez dejan Toledo por Madrid: «Poníales el miedo alas a Elena, a sus compañeros, y al cochero cierta cantidad que le untaron en las manos, dándole a entender que para negocio de mucha importancia les convenía pasar a Madrid» (*IE*: 41); también cuando sucede dejan Madrid para ir a Burgos, ciudad a la que finalmente no llegarán, a causa de una nueva huida:

Elena, Montúfar y la honrada vieja, recelándose justamente del peligro a que se arrojaban si prosiguiesen la conversación del caballero toledano, de quien era dificultoso guardarse, viviendo todos dentro de unos mismos muros, [...], se vistieron con unos hábitos de peregrinas y tendiendo las velas para Burgos, empezaron su viaje. (*IE*: 78)

Diéronse abrazos estrechos para más seguridad y decretaron no pasar a Burgos [...]. Con este pensamiento se conformaron eligiendo Sevilla como verdadero centro y último reposo de su jornada. (*IE*: 92)

Si Toledo y Madrid son los lugares donde se lleva a cabo la aventura (o treta) más elaborada de la obra, aquella que tiene que ver con don Sancho, Sevilla aparece en el texto como la ciudad de la picaresca por excelencia, en la que los tres protagonistas —y más especialmente Montúfar— consiguen ganarse una fama de pobres cercanos a la santidad que les posibilita vivir cómodamente de las limosnas: «Con este acto de humildad se presentó a vista de tanta gente, alzó la plebe la voz; entonaron los muchachos el grito de “Santo, santo”: empezó luego a gozar de una vida de poltrona» (*IE*: 131). De nuevo, el engaño solo es operativo por tiempo limitado, y en este caso, conlleva graves consecuencias: el prendimiento, la tortura y posterior muerte de Méndez, que funciona como adelanto del final de Montúfar y Elena, que huyen de nuevo a Madrid. En la corte, antes de morir ajusticiados, aún tendrán tiempo para vivir casados, exponiendo a los amantes de Elena hasta ser descubiertos por uno de ellos, un pobre de quien se había enamorado la muchacha. En este sentido, hay un cierto cambio, y la muchacha parece mostrar un arrepentimiento final cuando decide restituir lo robado a don Rodrigo gracias a su testamento, decisión que tiene también consecuencias en la actitud de don Sancho:

Hizo testamento y mandó restituir a don Rodrigo de Villafañe el hurto como quien podía, por tener tan gruesa hacienda. Era ya muerto el viejo y heredó don Sancho, que admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena y mucho más de su miserable fin, propuso desde allí adelante vivir honesto casado. (*IE*: 142)

Dejando a un lado la posible intención moralizante del final, y volviendo a la disposición geográfica de la obra, la ciudad se presenta siempre como el terreno propicio para la supervivencia y el medro de unos tipos literarios que, pese a vivir al margen de la sociedad, consiguen hacerse pasar por miembros

honorables de la misma; los caminos, por su parte, actúan principalmente como vía de escape, aunque también sirven para que se diriman los conflictos entre los protagonistas, especialmente cuando Méndez y Elena deciden abandonar a Montúfar, y este se venga ultrajándolas, en un episodio con claros paralelismos con la afrenta de Corpes cidiana (1983: 83-86).

Como hemos visto, para la crítica la localización geográfica, por un lado, y la disposición de los diversos modos de narrar por otro, suponen los dos criterios fundamentales a la hora de analizar formalmente la obra. Existe, no obstante, un problema que atañe tanto a la estructura narrativa como al género literario de la misma: *La hija de Celestina* no es la versión definitiva del texto. Salas Barbadillo publicó una versión posterior en 1614, titulada *La ingeniosa Elena*, en la que se añadían materiales intercalados en la narración: dos poemas en tercetos titulados «La madre» y «El marido», la novela corta *El pretendiente discreto*, de carácter italianizante, y cinco romances sobre un jaque llamado «Malas Manos». Cabe señalar, además, que *La hija de Celestina* se publicó en unas condiciones excepcionales.

Según nos cuenta el alférez Francisco de Segura en el prólogo de 1612, Salas Barbadillo dejó a su paso por Zaragoza varias obras en su poder, entre las que se encontraba *La hija de Celestina*. El propio Segura afirma que fue él quien «tomó la resolución de imprimirla» (*Ingeniosa Elena*, 1983: 13)⁴³. Como indica Jaime Moll, «la edición se realizó en Zaragoza, en 1612, a costa del librero Juan de Bonilla, reeditándose el mismo año en Lérida por Miguel Menescal» (2001: 472)». Sabemos que Salas había sido condenado a salir de Castilla en 1611, y que su paso por Zaragoza se produjo en el viaje hacia Cataluña (García Santo-Tomás, 2008b: 15). Por lo tanto, parece claro que la impresión de su obra no se hizo a expensas del propio autor. Además, según Moll:

Muy poca gracia le haría a Salas Barbadillo la decisión de su amigo, que, además, sacó probablemente algún dinero del editor, Juan de Bonilla. Salas Barbadillo no

⁴³ Aunque se omite en el prólogo, el viaje de Salas por Aragón hasta Cataluña es fruto de su segundo destierro.

tardó mucho tiempo en reaccionar. Presenta cinco libros al Consejo de Aragón solicitando privilegio para los reinos de la Corona de Aragón. Examinadas las obras [...], el rey firmó el privilegio el 20 de octubre de 1613, que incluía los cinco libros, probablemente aquellos de los que había dejado copia en Zaragoza: *Romancero universal* —obra desconocida, que no llegó a publicarse—, *Corrección de vicios*, *El sagaz Estacio*, *La ingeniosa Elena* (o sea la hija de Celestina) y *El caballero puntual*. Logrado este privilegio, que protegerá sus obras de posibles ediciones encargadas por Francisco de Segura, inicia los trámites para obtener el correspondiente privilegio para los reinos de Castilla [...]. Lo habitual entre los autores de los reinos de Castilla era pedir primero el privilegio castellano y posteriormente el de los reinos de la Corona de Aragón. La inversión del orden demuestra el interés de Salas Barbadillo de poseer la exclusiva de edición frente a actuaciones ajenas (2001: 472).

El bibliógrafo catalán recuerda también un memorial de Salas Barbadillo, dado a conocer por Francisco R. de Uhagón, dirigido al rey el 5 de febrero de 1614, en el que tras haber obtenido el privilegio para Aragón y Castilla se solicitaba el de Navarra:

Porque se recela de que, como a otros autores ha sucedido, se los impriman en el reino de Navarra contra su voluntad, de donde se le seguirían muchos daños, así en la utilidad como en la reputación; porque las obras que se estampan sin la presencia de su dueño salen con muchos errores por la mayor parte y tal vez con adiciones indignas (Uhagón, 1894: XLVII).

En general, en un caso de doble redacción como este, hay una preferencia por fijar la última voluntad autorial. Existen herramientas que nos permiten presentar al lector un texto en el que sea posible rastrear el proceso creativo del escritor, especialmente en la llamada “filología de autor” (Italia y Raboni, 2014). En nuestro caso, *La ingeniosa Elena* es simplemente una versión ampliada de *La hija de Celestina*⁴⁴. El primer texto permanece en 1614 prácticamente íntegro, sal-

⁴⁴ Y no, como afirma Luc Torres (2004: 1764), por error o descuido, la continuación de esta.

vo por ligeras correcciones de erratas y algunas variantes de importancia menor. Además, con los datos expuestos anteriormente resulta evidente que la única versión de la obra autorizada por el autor es *La ingeniosa Elena*. Paradójicamente, de las numerosas ediciones de la novela desde principios del siglo xx, once de ellas optan por reproducir la primera versión del texto⁴⁵, mientras que ocho escogen la segunda⁴⁶. Asimismo, en al menos cuatro de las ocho ediciones de *La ingeniosa Elena* los editores optan por incluir un título múltiple; es el caso de las ediciones de Fritz Holle (1912)⁴⁷, de Ángel Valbuena Prat en su antología de *La novela picaresca española* (1943)⁴⁸, de José Fradejas Lebrero (1983)⁴⁹ y de Costa Ferrandis (1985)⁵⁰.

Así las cosas, la extraña preferencia de la primera versión frente a la segunda ha dado como resultado que el texto mayoritariamente analizado por la crítica haya sido *La hija de Celestina*, en especial en lo referente a las cuestiones de género literario y de estructura narrativa. Con la excepción de Florencio Sevilla Arroyo (2001), todos los estudiosos citados que se han ocupado de la posible pertenencia de la obra a la picaresca se refieren únicamente a *La hija de Celestina*, sin tener en cuenta las ampliaciones presentes de *La ingeniosa Elena*. Lo mismo, como hemos visto, sucede con la estructura de la obra, que cambia sustancialmente en el texto final, en tanto que *La ingeniosa Elena* añade cuatro capítulos a la primera versión.

En general, ha habido un rechazo por parte de la crítica ante las interpolaciones de *La ingeniosa Elena*, que quizá explique la preferencia de los editores por *La hija de Celestina*. Sin embargo, como veremos, este rechazo se basa en criterios subjetivos de calidad literaria. Así, en la introducción a su edición de la obra, Francisco A. de Icaza se opone a la ampliación de Salas en los siguientes términos:

⁴⁵ Una de ellas es una *Sinopsis para una versión cinematográfica en versión libre por Jorge Grau* (García Santo-Tomás, 2008a: 187).

⁴⁶ Datos tomados de García Santo-Tomás (2008a: 186-187).

⁴⁷ *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*.

⁴⁸ *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*.

⁴⁹ *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*.

⁵⁰ *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*.

Desde luego Salas, a diferencia de Cervantes, tiene modelos declarados y evidentes; no por eso los maestros italianos de Salas Barbadillo superan a su imitador. Y, a pesar de ello, si se exceptúa *La Hija de Celestina*, no hay en toda la producción de Salas una obra que mejore indiscutiblemente las de sus modelos. Diríase que no solo no compuso sino que no quiso hacerlo. Aun esa misma novela, que acabo de citar, la echó a perder en ediciones sucesivas añadiéndole, sin ton ni son, episodios, sátiras y jácaras, de gran curiosidad histórica, separadamente; pero que nada tienen que ver entre sí, y mucho menos con el plan de la narración primitiva. (1924: XXIV)

En el mismo sentido se expresa LaGrone en cuanto a la interpolación de poemas:

When he inserts whole poems into his works, he merely follows a routine practice of the time; by overdoing it he frequently spoils this effect. Every one of his works has excellent pages, but too often, after getting off to a good start, he takes the easy way out: namely, tossing in, as fillers, a number of ready-made poems, stories, and skits. (1945: 24)

Incluso Valbuena Prat, uno de los pocos editores que opta por el texto de *La ingeniosa Elena* al incluir la obra de Salas en una antología picaresca, muestra su desagrado con el resultado de la versión publicada por el autor:

Respecto a *La hija de Celestina*, es una de las obras de nuestra picaresca que rebozan más fresca inspiración y más sentido esencial de la novela, en su forma primitiva, ya que en 1614 se le añadieron fragmentos en verso y algún episodio con arreglo a la convención predominante, que entorpecen su interesante y desnuda acción original. (1968: 59)

Para Joaquín del Val, «el éxito que alcanzó le animó a refundirla, añadiendo cuentos, versos y la novelita del *Pretendiente discreto*, que le quitan espontaneidad y ligereza y cambiándole el título por el de *La ingeniosa Helena*»

(1953: LI). Melloni, en un trabajo que también aborda cuestiones estructurales, indica simplemente: «Ritengono più valida la prima stesura dell'opera» (1972: 261). La supuesta falta de pertinencia de los episodios de la versión de 1614 es también argüida como un criterio de edición por parte de García Santo-Tomás: «No he incluido los textos diversos que fueron añadidos en la edición de 1614 titulada *La ingeniosa Elena* por ser mediocres y no guardar relación alguna con la trama principal» (2008b: 63).

Más allá de la apreciación subjetiva de cada crítico, lo cierto es que los materiales intercalados en *La ingeniosa Elena* representan no solamente la última voluntad del autor, sino —como hemos visto— la única voluntad editorial del mismo. En este sentido, creemos que las interpolaciones no solo deben ser editadas sino también tenidas en cuenta a la hora de efectuar un análisis certero del texto. Volveremos a ello más adelante, pero, en primer lugar, parece necesario apuntar algunas consideraciones acerca del cambio de título de la obra. El de 1612, *La hija de Celestina*, tiene su base en el texto.

Cuenta la propia Elena de su madre que: «Como el pueblo llegó a conocer sus méritos, quiso honrarla con título digno de sus hazañas, y así, la llamaron todos en voz común “Celestina”, segunda de este nombre» (IE: 45). El título de la novela no solo vincula la obra con la *Tragicomedia* de Rojas, sino que también la sitúa en la senda de la celestinesca, tradición literaria muy fecunda⁵¹. Esta vinculación se pierde con el título escogido por Salas en 1614. No obstante, el poderoso significado literario de Elena también se hace explícito en el texto, pues hasta en dos ocasiones —en el comienzo y en el epitafio final— Elena es comparada con la mujer que dio pie a la guerra de Troya (IE: 28, 141). Cabe resaltar además que la inclusión del nombre propio del protagonista en el título es un rasgo propio de la picaresca: Lázaro, Guzmán, Justina, Pablos, y posteriormente Estebanillo González o Marcos de Obregón aparecen siempre en la portada. Es posible entender entonces que con el cambio de título hay quizá una nueva propuesta de vinculación genérica por parte del autor.

⁵¹ Para la influencia de *La Celestina* en Salas Barbadillo, puede verse el clásico trabajo de LaGrove (1941).

Salas acompaña además el nombre de la protagonista con el adjetivo «ingeniosa». Ingenioso, según Covarrubias, es aquel que tiene «sotil y delgado ingenio» (1611: f. 504v), exactamente como el de Elena: «Elena oyó el discurso con gusto, pagándose mucho de todas las razones aunque no se le hicieron nuevas porque su ingenio sutil éstas y otras de más importancia había hallado para el caso» (*Ingeniosa Elena*, 1983: 79-80). Ingenio, a su vez, queda definido en el *Tesoro* como «una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños» (Covarrubias, 1611: f. 504v). Las sutilezas, invenciones y engaños llevados a cabo por Elena en la novela bien pueden tildarse de «ingeniosos». Arnaud (1979: 152) recuerda que el adjetivo había sido utilizado por Cervantes en el título de su *Ingenioso hidalgo* (1605), de gran éxito editorial, aunque en nuestra opinión el ingenio de don Quijote y de Elena son bien diferentes. El cambio de título podría haber estado motivado entonces por un interés comercial, pero Salas no parece tener mayor hincapié en subrayar la novedad de *La ingeniosa Elena* frente a *La hija de Celestina*, en tanto que indica escuetamente: «Sale otra vez a la plaza del mundo Elena, más enmendada de los errores de la emprenta, ya que no de los de la vida» (IE: 14).

En cuanto al nuevo material de 1614, se introduce sin modificar el texto base, únicamente añadiendo justificaciones comunes en la tradición literaria. La falta de sueño es excusa para la inserción de los relatos en tercetos. Así, en el encabezado del capítulo IV se nos dice: «No puede dormir Montúfar aunque lo procura, y por pasar la noche con menos disgusto, refiere de memoria los dos curiosos papeles de “La madre” y “El marido”» (IE: 48). El alivio de caminantes resulta operativo de nuevo para la introducción de la novela *El pretendiente discreto*, narrada por Montúfar: «La jornada era larga, los cuidados y recelos de los tres no menores, y así era menester divertirse con cuentos y novelas» (IE: 93). Por último, las ausencias de Montúfar en los momentos de sirven de pretexto para que un mozo de mulas cante cinco romances sobre el jaque Malas Manos (IE: 99, 118).

Los dos poemas en tercetos tienen claros puntos de contacto con el relato autobiográfico sobre los antecedentes de Elena, que en la nueva distribución se encuentra ubicado inmediatamente antes. El primer relato, «La madre», se articula en torno a una vieja que bien podría ser un trasunto de Zara, la madre de Elena: «¡Qué bien que alega esto Celestina! / Si ella lo dijo bien, mejor lo siento. / Yo soy la que comenta su doctrina» (IE: 52). El protagonista del segundo poema, «El marido», es un esposo cornudo y bebedor que, si bien es un tipo literario propio de la época, ha de recordar irremediabilmente al lector a Pierres, el padre de Elena. Las jácaras, por su «aspecto germanesco» (Fradejas Lebrero, 1983: xx), suponen un vínculo lingüístico con la novela picaresca⁵².

En cambio, *El pretendiente discreto* es una típica novela cortesana. La acción se desarrolla en la corte napolitana, durante el reinado de Carlo III (1382-1386). Si bien la Corona de Nápoles era en tiempos de Salas uno de los virreinautos de la Monarquía Hispánica, y por tanto, un lugar cercano en cierta medida para el lector de la época, la ambientación temporal sitúa la novela en unas coordenadas alejadas de la familiaridad de *La ingeniosa Elena*. El relato nos presenta a Federico, un joven caballero amante de la sabiduría que carece de interés por el poder de la corte: «Federico, caballero noble y de pocos años [...], aborrecía la corte, y retirado en sus castillo suyo, se entregaba todo a la filosofía, recreándose en sus estudios sin aspirar a más pretensión que a la del título de sabio» (*Ingeniosa Elena*, 1983: 94). Precisamente por su escaso aprecio por el poder y la lisonja, el virtuoso caballero es escogido finalmente como el futuro marido de Casandra, la única hija del rey.

La novelita sintetiza la crítica de Salas Barbadillo sobre la servidumbre y la lisonja cortesana, sobre la que el autor madrileño vuelve recurrentemente a lo largo de su obra. Al interrumpirse la narración del relato en dos ocasiones, co-

⁵² La definición de las jácaras como género se estaba dando precisamente en esta época. El primer uso del término con el significado de poema de jaques se encuentra en *El coloquio de los perros* de Cervantes (es decir, hacia 1613), mientras que la jácara más famosa es *La carta de Escarramán a Méndez*, de Quevedo, escrita hacia 1610-1612 (Pedraza, 2005c: 79). El texto de Quevedo guarda especial relación con Salas, que tiempo después escribiría *El gallardo Escarramán*, incluido en *Pedro de Urdemalas* (1620).

mo hemos visto a lo largo de los nuevos capítulos VIII, IX y X, la interpolación en dos tandas de jácaras viene a resaltar aún más el carácter de mezcla que, según la mayor parte de los críticos, ya tenía *La hija de Celestina* (Lázaro Carreter, 1972: 200; Rey Hazas, 1983: 137; Sevilla Arroyo, 2001: xxxi; Rodríguez Mansilla, 2006: 115).

Tanto los nuevos materiales literarios como el nuevo título vinculan la obra en dos direcciones diferentes. De esta forma, *La ingeniosa Elena* se mueve ya definitivamente entre la llamada novela cortesana y la novela picaresca, en una nueva propuesta narrativa. En este sentido, resulta difícil de comprender la posición de Rodríguez Mansilla, quien sí entiende *La hija de Celestina* como el desarrollo de una nueva idea de novela, pero no así la segunda versión: «*La ingeniosa Elena* se convierte en una especie de centón (incluye dos poemas en tercetos de tema picaresco, una novela y cinco romances) y en ella la propuesta de dos años antes se ha diluido» (2006: 126). Antes que diluirse, al contrario, la propuesta se acentúa en tanto que con las nuevas interpolaciones quedan firmemente configurados dos niveles narrativos distintos, de forma que el nivel secundario contiene, por separado, los ingredientes literarios que construyen la mezcla de la trama principal.

En cuanto a la nueva disposición estructural de la obra, resulta pertinente antes que nada una comparación entre las dos versiones, para lo que incluimos el siguiente esquema, tomado con ligeras variaciones de Fradejas Lebrero (1983: xxi):

<i>La hija de Celestina</i> (1612)	<i>La ingeniosa Elena</i> (1614)
Cap. I	Cap. I
Cap. II	Cap. II
Cap. III	Cap. III
	Cap. IV: dos poemas en tercetos: «La madre» y «El marido»
Cap. IV	Cap. V
Cap. V	Cap. VI
Cap. VI	Cap. VII
Cap. VII	Cap. VIII: comienza la novela corta <i>El pretendiente discreto</i>
	Cap. IX: tres romances sobre «Malas Manos» y continuación de la novela
	Cap. X: dos romances sobre «Malas Manos» y final de la novela
Cap. VII (continuación)	Cap. XI
Cap. VIII	Cap. XII

Fradejas Lebrero, que, como hemos visto, toma como buena la división propuesta por Pfandl, entiende que la estructura de *La hija de Celestina* contiene un desequilibrio que Salas Barbadillo intentaría paliar con la inserción de los poemas y la novela:

Hay en todo caso un desequilibrio en el desarrollo novelesco: parece como si hubiera precipitado el final: capítulos VII y VIII. Que Salas notó el desequilibrio parece claro, pero, sin embargo, quiso corregirlo y no lo consiguió, porque para equilibrar, si bien incluyó en el capítulo VII la novela del *Pretendiente discreto*, no hizo lo mismo con el capítulo VIII y aumentó el desequilibrio del capítulo III (1983: XXIII-XXIV).

Es cierto que la estancia en Sevilla y el posterior regreso a Madrid por parte de Elena y Montúfar (capítulos VII y VIII de *La hija de Celestina*) son narra-

dos con menor detenimiento por Salas Barbadillo, que parece haber querido centrarse en el episodio de don Sancho y don Rodrigo como eje fundamental de la narración. No obstante, en *La ingeniosa Elena* Salas no toca el texto principal, por lo que difícilmente la nueva versión puede estar encaminada a corregir este supuesto defecto. Por otra parte, el texto de 1612 subraya el aislamiento del relato en primera persona por parte de Elena, pensado para no renunciar a los elementos propios de la picaresca, y que en cierta medida supone la fragmentación de la trama principal. Con la inclusión de los nuevos materiales, el relato autobiográfico pierde esta excepcionalidad. Salas configura en *La ingeniosa Elena* dos momentos que sirven como marco para las interpolaciones: los capítulos III y IV (a la narración en primera persona hay que sumar los dos poemas en tercetos), y los capítulos VIII, IX y X, donde se intercalan tanto la novela corta como los romances. Esquemáticamente, la estructura de la obra quedaría así:

- a) Capítulos I-II.
 - a. Acción principal
 - b. Narración en tercera persona.
- b) Capítulos III-IV.
 - a. Interrupción de la acción.
 - b. Narran los personajes: relato autobiográfico de Elena sobre su pasado y poemas en tercetos de «La Madre» y «El marido».
- c) Capítulos V-VI-VII.
 - a. Acción principal.
 - b. Narración en tercera persona.
- d) Capítulos VIII-IX-X.
 - a. Interrupción de la acción.
 - b. Narran los personajes: romances sobre «Malas Manos» y *El pretendiente discreto*.
- e) Capítulos XI-XII.
 - a. Acción principal.
 - b. Narración en tercera persona.

Por un lado, con la nueva disposición de los materiales interpolados, los dos rasgos más típicos de la picaresca dentro de la obra, el uso de la primera persona y el linaje vil (Laporte, 2011: 175, 208), se difuminan en un conjunto novelesco de naturaleza mixta; pero por otro, las nuevas metanarraciones en verso (romances y tercetos), siguen situando la obra en la órbita del género gracias a la introducción de personajes que pertenecen al submundo social. La estructura propuesta toma en consideración varios de los elementos aludidos por la crítica. Gracias a las interpolaciones, *La ingeniosa Elena* gana en equilibrio, en «simetría» si se quiere utilizar los criterios de Arnaud (1979); además, la obra alterna momentos en los que el narrador tiene el control total de lo narrado con otros en los que cede la voz a los personajes, que pueden actuar como narradores intradieгéticos o extradieгéticos, según lo señalado por Rey Hazas (1983). Por último, si en *La hija de Celestina* el primer trayecto —de Toledo a Madrid— era aprovechado para introducir el relato autobiográfico de Elena, en *La ingeniosa Elena* todas las interpolaciones posteriores tiene lugar también a lo largo de los viajes. Así, no solamente se desarrollan las técnicas tradicionales para la inserción de material literario de segundo orden, sino que con la nueva disposición se delimitan aún más dos espacios geográficos que aparecían ya diferenciados en el texto de 1612.

Las cuestiones analizadas, fundamentalmente genéricas y estructurales, permiten desterrar la vieja idea de que el texto de *La hija de Celestina* es más perfecto que el de *La ingeniosa Elena*. En este sentido, el conjunto de la obra, con su fábula y episodios, quizá responda mejor a los gustos del lector de aquella época, a juzgar por las palabras de Lugo y Dávila en el Prólogo:

Otra vez, oh lector, te ofrece Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo esta agradable novela de la hija de Celestina, con tan nuevas galas vestida y amplificada, que aunque no dudo como estaba en su primer origen te agradase, ahora lo tengo por cierto. Pues en su género es perfecta y acomodada a nuestros tiempos, así en la

materia, como en la elegancia, que se deben, (Cicerón in *Dial. orat.*) «*Mutari eo tempore formas omnium rerum, et genera dicendi*». (Lugo y Dávila, 1983: 21)

A este respecto, añade Costa Ferrandis: «Es importante anotar que las interpolaciones ocurren en la edición de 1614, realizada en y para la Corte, que, sin duda, parece observar un gusto barroco más inclinado al entretenimiento desmesurado» (1981: 146)⁵³. Salas Barbadillo solicita primero el privilegio para Aragón, probablemente para asegurarse los derechos sobre su texto (Moll, 2001: 472), pero ciertamente decide editar *La ingeniosa Elena* en Madrid, mientras que *La hija de Celestina* se había publicado en Zaragoza y Lérida, aunque simplemente por los motivos ocasionales referidos anteriormente, y por lo tanto, no resulta exacto hablar de una versión realizada para una ciudad convertida en corte, que tendría unos gustos literarios particulares. Además, en tanto que Salas Barbadillo no autorizó la impresión de la primera versión, resulta difícil saber hasta qué punto la presencia de los materiales interpolados en *La ingeniosa* suponen el seguimiento de una moda literaria, como parecen indicar las palabras de Lugo y Dávila.

En línea con lo anterior, a la hora de analizar los cambios entre *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*, Leonard Brownstein afirma que: «Salas' literary career seems to be characterized by a gradual decrease in «unity» and an increase in «variety» as he experiments through the years with varios literary techniques in order to create novels *de sendas nuevas y peregrinas*» (1974: 94). Y sin embargo, las diferencias entre las versiones de 1612 y 1614 no pueden emplearse para sostener una evolución estética continuada en la trayectoria de Salas, tal y como hacen Brownstein y, a través de él, Rodríguez Mansilla (2006: 127). No se trata solo de que entre la publicación de *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena* pasen menos de dos años, del total de 26 que dura la carrera de nuestro autor, sino sobre todo de que *La ingeniosa Elena* es el único texto que nuestro autor ideó y quiso dar a la imprenta. La apreciación de Brownstein so-

⁵³ En el brevísimo resumen de su tesis doctoral, señala Costa Ferrandis a propósito de la narrativa de Salas Barbadillo: «La existencia de una fuerte demanda de literatura de entretenimiento fuerza las estructuras desbordando su composición artística» (1981).

bre la relación entre unidad y variedad⁵⁴ podría ser o no útil a la hora de analizar la obra de Salas Barbadillo, pero únicamente podrá ser tomada en cuenta si la observamos comparándola con el resto de su producción literaria.

⁵⁴ El primer título de su obra, que es asimismo su tesis doctoral (1970), es precisamente «*Unity*» and «*variety*» in the novels of Salas Barbadillo.

II.3 *EL CABALLERO PUNTUAL*

II.3.1 PRIMERA PARTE (1614)

La primera parte de *El caballero puntual* se publica solo unos meses después de *La ingeniosa Elena*, y, a juzgar por el privilegio conjunto para la Corona de Aragón solicitado por Salas Barbadillo (Moll, 2001: 472), debía de estar terminada por las mismas fechas. Como ha ocurrido con otras muchas composiciones de Salas, ha pasado de puntillas por la historiografía literaria y hasta hace poco no gozábamos de una edición fiable —desde 2011 existe una edición crítica a cargo de José Enrique López Martínez, aunque en forma de tesis doctoral aún inédita—. Sin embargo, algunos indicios indican que *El caballero puntual* fue una obra particularmente querida por su autor. En primer lugar, es la única de todas las obras de Salas Barbadillo (una veintena aproximadamente) que el escritor decidió continuar, con una segunda parte publicada cinco años después; además, en la dedicatoria a Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa, declara que ha sido «trabajada con cuidado»:

Bien me puedo prometer en la gracia de Vuestra Excelencia, donde tantos caben, atreviéndome a ofrecelle esta novela del Caballero Puntual, si no acertada con felicidad, trabajada con cuidado. Suplico a V. Excelencia ponga los ojos primero en

mi deseo que en papel, para que por él merezca lo que por sí podría perder. (CP, 2011: 7).

Resulta interesante que Salas Barbadillo llame a la primera parte de *El caballero puntual* «novela», en tanto que en los primeros años del siglo XVII esta palabra de origen italiano era usada fundamentalmente para las novelas cortas, de forma alternativa a «conseja», «patraña», «fábula» y «mentira» pero con parecido significado (Bonilla, 2010: 11)⁵⁵. El término, no obstante, debía de resultar aún extraño en la época. Así, en 1617 Cristóbal Suárez de Figueroa en uno de los diálogos de su *Pasajero*:

DON LUIS.—No comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación, por carecer de cantidad de versos.

DOCTOR.—Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. (Suárez de Figueroa, 1988: 178)

Generalmente, Salas Barbadillo utiliza el término para referirse asimismo a narraciones breves, a veces por cierto en verso. Así lo veremos en *Corrección de vicios*, en *Casa del placer honesto* y en *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, colecciones que incluyen novelas considerablemente más breves que la primera parte de *El caballero puntual*. No obstante, por extensión —«trece pliegos sin el principio» (CP: 3) según la tasa, esto es, sin la propia tasa y las erratas, aún no impresas— nuestra obra no se aleja de las dimensiones de algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas, como *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El coloquio de los perros*, publicadas un año antes.

Prácticamente calca en extensión a *La ingeniosa Elena*, también trece pliegos sin contar la tasa, por lo que extraña que López Martínez considere *El*

⁵⁵ Isabel Colón Calderón establece algunas puntualizaciones: «Hay que tener en cuenta que “novela”, de forma esporádica, se aplicó también a otros textos, a novelas largas, en un proceso todavía mal conocido, como *El diablo cojuelo*, de 1641, cuyo subtítulo reza “Novela de la otra vida, traducida a ésta”» (Colón Calderón, 2001: 13). No obstante, en lo que concierne a nuestro estudio, los casos son tanto excepcionales como posteriores a los primeros años del siglo XVII.

caballero puntual «la primera novela de extensión amplia que publica Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo» (2011: CCIII). En este sentido, resulta significativo que el propio Salas no use nunca la denominación «novela» para *La ingeniosa Elena*, frente a lo que hacen el alférez Francisco de Segura en el prólogo de la primera versión: «Esta sutil novela de la hija de Celestina» (IE: 12), y Lugo y Dávila en el de la segunda: «Esta agradable novela de la hija de Celestina» (IE: 21). La diferencia quizá estriba en que en *La ingeniosa Elena* Salas reserva el término para *El pretendiente discreto*: «Qué sabrosa llevaba Montúfar la boca con su novela» (IE: 99), «Así dijo Montúfar con que dio fin a su novela» (IE: 127); y también en el epígrafe de los capítulos: «Refiere Montúfar la novela del “Pretendiente discreto”» (IE: 91), «prosigue la novela del «Pretendiente discreto» (IE: 99), «el mozo de mulas da fin a su canto y Montúfar a su novela» (IE: 117).

La elección del término novela tanto en *El pretendiente discreto* como en *El caballero puntual* va por tanto más allá de la brevedad, y es posible que señale un elemento común del género. Como hemos visto, *El pretendiente discreto* es una novela cortesana, en el sentido más recto del sintagma, no solamente porque se desarrolla en el ámbito de una corte real, sino porque su argumento es inherente a la existencia de esa corte y porque presenta a su protagonista como el ideal cortesano. En esa línea se moverán otras obras de nuestro autor, especialmente *El caballero perfecto* (1620), pensada para «proponer en ella un ejemplo imitable, si no en todo, en la mayor parte, a la noble juventud de estos Reinos» (*Caballero perfecto*, 2013: 771); y *El cortesano descortés* (1621), cuyo protagonista supone en cierta medida el reverso del anterior (Dadson, 2000: 382):

Aquí te propongo un cortesano lleno de inútiles y vanas descortesías, retrato de muchos que viéndole se desconocerán en él mismo, y atribuirán esta copia a otros que tendrán el mismo defecto, siendo ellos en ella igualmente interesados. (*Cortesano descortés*, 1894: 11)

Asimismo, tal y como veremos, en *El caballero puntual* se ponen de manifiesto los vicios de la sociedad cortesana, partiendo de un protagonista ridículo

cuya vanidad le hace ser también un contraejemplo de cortesanía. Por ello, especialmente en la primera parte, la relación del personaje principal con el mundo de la corte resultará fundamental en la configuración de la obra.

Al finalizar el primer capítulo de la obra, una vez que se ha presentado al protagonista, el narrador anuncia la doble intención lúdica y moralizadora del texto, en línea con la tónica horaciana del *delectare* y el *prodesse*: «Este fue el generoso principio del Caballero Puntual, de quien iremos contando aventuras prodigiosas, de que se pueden coger juntamente deleite y provecho» (*Caballero puntual*, 2011: 14). Para López Martínez, sin embargo, la afirmación de Salas tiene «una intención más bien jocosa que moral» (2011a: 14), y añade:

Muchos de esos prólogos que aludían a la máxima horaciana eran, como se sabe, falsas justificaciones o mera repetición de un tópico literario. Salas, a diferencia de esos casos falsos, no pretende en ningún momento rectamente su declaración, pero sí lo vincula al sentido de crítica de la sátira, a la denuncia de vicios que son su objeto de escarnio y ridiculización. (2011a: 210)

Ciertamente, el intento por procurar la integración del tópico del *prodesse* y *delectare* es común para legitimar gran parte de la ficción del Siglo de Oro. Es, además, un problema particularmente común a las colecciones que contienen novelas cortas, no solamente desde Cervantes y su ejemplaridad, sino ya desde los *novellieri* italianos y, por extensión, común a la narrativa carente de una perceptiva clásica que la respaldara. Según Marcial Rubio Árbuez:

Desde los orígenes del género, sus autores se las ven con el horaciano *delectare et prodesse* y cómo muy a menudo, siendo la novela un género condenado por sus orígenes al *delectare*, confinaban el *prodesse* a las páginas del prólogo, por más que después, en el texto de las novelas, a veces se pudiera entender un cierto enseñamiento didáctico o moral. (2013: 50)

En la línea de lo expuesto por Rubio Árbuez, las alusiones al *prodesse* se encontraban no solamente en los prólogos autoriales, sino también en los pre-

liminares administrativos. En el caso de la primera parte de *El caballero puntual*, se alude a ello en el privilegio para Castilla, firmado por Jorge Tovar, que también resalta la idea —real o no— de que se trata de una obra especialmente trabajada por su autor:

Por cuanto por parte de vos, Jerónimo de Salas Barbadillo [...], nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro intitulado *El Caballero Puntual*, el cual era de mucha utilidad y provecho para la república, y estaba aprobado por el ordinario de dicha villa, el cual os había costado mucho estudio y trabajo. (CP: 4).

Ya Costa Ferrandis entendió la narrativa de Salas como una búsqueda —incesante e infructuosa— para lograr un equilibrio entre utilidad y deleite, idea que defendió como la tesis principal de su estudio:

En la obra de Salas Barbadillo vamos a encontrar numerosa sátira, con la presuposición de una conducta ideal, y abundantes «consejas» sobre diversas conductas moralmente desviadas [...]. Sabemos, no obstante, que en el marco didáctico apuntado, Salas fue un novelista que explotó a fondo las posibilidades disponibles para crear una literatura de entretenimiento y responder a la doble exigencia de su tiempo: junto a la utilidad, el deleite. (1981: 351)

Teniendo en cuenta lo expuesto por la crítica, cabe preguntarse si la intención de Salas de unir «juntamente deleite y provecho» (CP: 14) es simplemente un lugar común propio de la literatura de la época o si, por el contrario, es un elemento importante de esta obra «trabajada con cuidado» (CP: 7).

El primer capítulo de la novela narra el origen del protagonista en línea con el código picaresco, su nacimiento en Toledo, su infancia en Zamora y la determinación de acometer su transformación en caballero, gracias al anonimato que le proporciona el Madrid cortesano y al dinero recibido por la herencia de su amo:

Sería de veinte y un años, de muy buena persona, quimerista en el alma y vanísimo en el corazón, y como oyese las grandezas de la corte, la estimación de los caballeros, el respeto de los señores, la reverencia de los ministros, ardía en deseos de verse piedra deste edificio y miembro de aqueste cuerpo. Parecíale que allí no es caballero ni hijodalgo el que tiene la ejecutoria en casa y es más conocido su solar que el de Laín Calvo si se va por su pie y desacompasado de la familia, sino aquel que puesto en un caballo o sentado en un coche camina rodeado de la primavera de sus pajes. (CP: 11)

Por las críticas a la suplantación de la nobleza sería posible entender una justificación del sistema nobiliario basado en la sangre, con la que Salas comienza la obra:

Yo al menos [...] cuando un hombre de los que están en baja fortuna le veo con el respeto muy alto, y las obras que corresponden al respeto, pienso que trae debajo del sayal encubierto el oro de alguna buena sangre [...]; y por el contrario, todas las veces que un hombre principal se deja arrastrar de la bajeza de algunos vicios, sin abrir los oídos al consejo, envejeciéndose en las malas costumbres, juzgo que no es hijo de aquellos padres cuya hacienda y calidad heredó, sino que el ama hizo algún cambio que le estuvo bien a ella solamente. (CP: 8-9)

Pero estas palabras han de entenderse en un sentido claramente irónico, en tanto que se indica la posibilidad de que el propio Caballero puntual, cuya actitud se ridiculizará a lo largo de toda la obra por pretender simular lo que no es, tenga también sangre noble:

Pero no sé que fuerza oculta tiene el poderoso natural en cada uno para que no pueda negar su condición, pues en medio desta desnudez y mendigo traje descubría en el rostro una gravedad superior. Daba con el mirar severo, con el oír atento y con el hablar despacio y poco, señales de ser otro de lo que su pelo decía. (CP: 8)

La transformación de don Juan de Toledo, de huérfano a caballero, tiene notables paralelismos con la de Alonso Quijano en don Quijote al inicio de la obra de Cervantes, incluso en lo que concierne al uso del «don»:

Parecióle que no había menester andar por casas ajenas mendigando apellidos, sino arrimarse al suyo un «don», pues no hay casa en España que resplandezca con más heroicas virtudes que las de Toledo, y así dijo, hablando consigo mismo: «don Juan de Toledo, yo soy don Juan de Toledo. (CP: 13-14)

A pesar de que las actitudes de don Quijote y de don Juan de Toledo son radicalmente distintas, los paralelismos entre las primeras partes de ambas obras son considerables, como han estudiado Peyton (1973: 61), Arnaud (1979: 251), y especialmente Pagnotta (1994) y López Martínez (2011b), porque desde que el Caballero puntual desembarca en la corte irá enfrentándose a una serie de «aventuras» (así en el título de los capítulos II y III) con el fin de mantener su estatus ficticio, aventuras de las que en principio conseguirá salir airoso. Estas son de alguna forma el reverso de las aventuras quijotesas: si las del héroe cervantino eran fundamentalmente rurales e impropias cronológicamente, las de don Juan de Toledo en el Madrid cortesano son intrínsecamente urbanas y propias de su tiempo. Aunque la primera parte de *El caballero puntual* muestra influencias de otras obras literarias, entre las que cabría destacar *El buscón* de Quevedo y *El caballero del milagro*, comedia temprana de Lope de Vega (López Martínez, 2011: CCIII-CCLV; 2012), Salas solo hace explícita la herencia de la primera parte del *Quijote*. En un epistolario ficticio entre los dos héroes en el capítulo VII, que entronca con una serie de burlas sobre el Caballero puntual al que nos referiremos más adelante, se dice:

Pero quien más llegó a señalarse fue un ingenio natural de Madrid [...], el cual hizo una ficción sutil en este modo: que don Quijote de la Mancha escribía una carta a nuestro Caballero Puntual con ánimo de ser informado en las aventuras de la corte. (CP: 56)

En las cartas (ficticias dentro de la novela, y metaficticias por tanto), don Quijote es llamado «caballero de las aldeas» y el Caballero puntual «caballero aventurero de la corte» (CP: 57), resaltando así la contraposición entre los dos personajes.

Volviendo a las aventuras de don Juan, tienen todas lugar en los capítulos II y VI de la novela. En primer lugar, el Puntual se arriesga al hacerse pasar por un pariente lejano de una señora de título:

Llegose a ella y, después de haberle hecho muchas reverencias, hincando la rodilla, le dijo que su señoría le conociese por criado y deudo suyo, porque él era un caballero de Andalucía, hijo de fulano y natural de tal parte. Y allí de repente, con facilidad, concibió y parió tan bien la mentira que, mal que la pesó, la hizo creer y confesar que era su deudo, y no así como quiera el parentesco, sino tan de puertas adentro que le llamó primo. (CP: 21).

Con tal fortuna que la dama muere casualmente el día después, permitiéndole al Caballero seguir su engaño: «Sólo para nuestro Puntual fue la nueva triste de mucho gusto, porque desta suerte pensaba hacer el cimientito para levantar las torres de sus vanidades» (CP: 23), de forma que consigue acompañar al hijo de la mujer en la comitiva del entierro (CP: 24). Como en el primer capítulo, la sentencia inicial termina cumpliéndose, aunque con un sentido claramente jocoso: «Hijos son de la fortuna, y muy favorecidos privados, aquellos en cuyos corazones asiste la osadía: una determinación gallarda, una resolución ilustre, los méritos trae consigo y la probanza hecha para todo buen suceso» (CP: 14).

Gracias a esta primera aventura, don Juan consigue darse a conocer en Madrid, aunque su obsesión por conseguir una buena posición social le granjea las primeras críticas: «Ya nuestro Caballero puntual era en la corte conocido y de todos estimado, porque las obras correspondían a sus deseos. Asíose tanto al parentesco de su señora prima la condesa, que llegó a cansar a sus mayores

amigos» (2011: 25). No obstante, aún logra finalizar sus aventuras de forma satisfactoria. Así, en el capítulo III consigue mostrar a sus invitados un «brasero de plata que de su género era sin duda la mejor pieza que había en la corte» (2011: 26) gracias a la simulación de un enfriamiento en pleno verano. Además, consigue el favor de dos de sus visitantes con sendos obsequios según sus gustos: una espada para uno y una guitarra para el otro.

En el capítulo IV, gracias a un hábito de la orden de Santiago y al anonimato proporcionado por la oscuridad de la noche, consigue engañar a un alguacil y a una dama, e incluso estafar a esta última, «dando con esto fin a la más bienaventurada aventura que ningún caballero andante acabó» (CP: 42). Los triunfos sociales de don Juan se deben a la particularidad de la sociedad en la que se mueve, definida de pasada en este mismo capítulo:

A este tiempo, los caballeros que habían sido sus convidados se fueron a cenar a casa de cierto príncipe, porque toda la vida eran aventureros de mesa, donde celebraron mucho su condición de liberar, lo bien que los había regalado y festejado, y sobre todo, con cuánta providencia les había dado a cada uno la joya a su gusto conveniente. Llamáronle espejo de príncipes, escuela de cortesanos y maestro de los buenos respetos, y últimamente dijeron que enseñaba a vivir a los hombres nobles. ¡Miserable de ti, sea quien fueres, tú que presumes que en todas las cosas tienes igual conocimiento! ¡Vuelve los ojos y verás con cuanta facilidad admite engaño el juicio de los hombres, pues llaman a un quimerista caballero, virtud a la mentira y liberalidad a la industria! (CP: 36)

Así, la victoria del Caballero puntual se debe a la colaboración involuntaria del alguacil, que representa la figura del pretendiente cortesano:

Era este desdichado, aunque ministro de justicia, uno de los enfermos del hospital de la corte: como si dijéramos en romance era, el pobre, pretendiente, y pretendiente pobre; parecióle que se había hallado quien le pudiese dar alma de favor, y así, enviando a los demás con la linterna, volvió otra vez a importunar con su compañía, dando por servicio lo que pudiera ser enfado. (CP: 38)

De forma que, a pesar de que la dama a la que finge servir el Caballero puntual consigue en principio desenvolverse bien: «Ella respondió otras tantas lisonjas, como quien estaba bien enseñada a oíllas y respondellas. De mentiroso a mentiroso iba la pelota» (CP: 38), es finalmente convencida por el alguacil de la generosidad del pretendiente, cuando le confiesa que don Juan le ha prometido a él el vestido que lleva puesto. Así, la mujer termina entregándole una cadena de oro para que la copie y le regale una igual.

La pérdida de reputación del Puntual se acentúa en el capítulo V, en el que cae enfermo a causa de arrojarle en la lumbre de su brasero, por hacer ostentación de él. No es posible determinar si la enfermedad es consecuencia de la aventura acaecida en el capítulo III o si se debe a una segunda ocasión, aunque según el texto es más probable la primera opción:

Todos los desórdenes y atrevimientos que hacemos en esta vida, acá y allá se lastan, porque deste modo nos avisa el cielo la enmienda. Pero la rebeldía de nuestra naturaleza, tan amiga de abrazarse con los vicios, luego pone a las espaldas la memoria de lo pasado y así raras veces son las que usa del escarmiento. Quiso nuestro Puntual, ciego de su vanidad, hacer ostentación del brasero, arrojándose sobre su lumbre, y pagolo del modo que veréis. (CP: 42)

En cualquier caso, esta alusión crea una interdependencia, aunque sea mínima, de forma que en este sentido no es posible sostener que la novela es una mera acumulación de episodios, como sostiene Costa Ferrandis:

Continúa rota la estructura novelesca inaugurada por el *Lazarillo*, donde cada capítulo era un componente necesario para introducir nuevos elementos [...]. No se trata, pues, de una obra que desarrolle una fábula en el sentido indicado, sino que posee un nervio central: el personaje, capaz de soportar burlas o cometer aventuras donde salga triunfante su orgullo, tantas como el ingenio del autor sea capaz de imaginar, puesto que no hay progreso sino simple suma. (1981: 155)

Las afirmaciones del Caballero puntual al verse en peligro —«¡El mayor caballero de España muere en lo mejor de su mocedad y tiernos años, sirva de aviso para que estén en vela grandes y pequeños! ¡Mándese pregonar porque llegue la noticia a todos!» (CP: 43)— hacen pensar a los médicos que el personaje delira, algo que los criados desmienten:

Diciendo que aquel lenguaje era ordinario en el señor don Juan, aun cuando su merced estaba muy bueno, y que mientras no hallaban otro testigo de su locura le tuviesen por cuerdo, en el modo, se entiende —dijo— que su merced lo solía estar. (CP: 44).

A pesar de curarse, don Juan se mantiene en cama «con ocasión de su melancolía» (CP: 46), exagerando aún más disparatadamente su elevada posición social:

Disfavores y desdenes de Su Majestad me tienen del modo que veis, pues siendo yo hijo y nieto de caballeros ilustrísimos, que han valido mucho con los reyes y alcanzado su estrecha amistad y privanza, y no mereciéndolo yo menos [...] me veo en un rincón. (CP: 46)

Este hecho provoca, al fin, la pérdida de respeto de los visitantes, que no solo «se le rieron cara a cara» sino que «se fueron a la puerta de Guadalajara y Calle Mayor a denunciar ante los ociosos y maldicientes del buen humor, para que de allí adelante todos le mirasen a la boca y no le dejasen caer palabra della sin ponerle *ojo* a la margen» (CP: 46).

Como vemos, desde la llegada a Madrid de don Juan, sufre una disminución de reputación gradual, que Salas Barbadillo alterna en la obra con aventuras de final afortunado que demuestran, paradójicamente, un progresivo aumento del ingenio del Caballero puntual. Este planteamiento concluye en el sexto capítulo, en el que el protagonista consigue salir airoso de su situación más comprometida hasta el momento. Si habitualmente va a visitar a unas da-

mas, con cuidado de no encontrarse con don Luis, pariente de ellas y natural de Zamora, y que por tanto conoce su verdadera identidad, al enterarse de que don Luis parte de viaje, se presenta en casa «con intento de hacer una prolija y demasiada visita, creyendo que podía sin recelo» (CP: 48). Siguiendo con la estructura de progreso apuntada anteriormente, se elevan aún más los disparates, en los que el narrador se detiene puntillosamente, de forma que aquí citamos solo una muestra:

Habló de todo lo que quiso y más de lo que supo, vertiendo sus flores, y aun aquel día hubo comento y adiciones: trató de su linaje y descendencia, refirió con rodeo de palabras una prodigiosa hazaña de su bisabuelo, que había sido favorecido, privado y regalado amigo del rey don Juan Primero [...]. Dijo que por dos de sus abolorios era sangre de los antiguos godos, reyes de Castilla [...] «Yo no soy deudo del Marqués, sino el Marqués es mi deudo, porque su casa ha casado dos veces con la nuestra, y la nuestra nunca en la suya» (CP: 48-49)

El narrador, que al menos en este caso debemos entender como una figura separada del propio Salas Barbadillo, se indigna ante tal situación y preanuncia un final desafortunado para don Juan: «¡Oh, pícaro insolente, desta vez acabaste de descoser la poca vergüenza que te quedaba! Pero no faltará quien me vengue de ti. ¡Espérate un poco, que ya te la tienen armada!» (CP: 49). Se eleva también el riesgo al que es sometido el Caballero puntual, cuando don Luis Antonio, al que suponía de viaje, entra en la casa: «Con estos disparatados discursos se iba despeñando el señor don Juan, mintiendo sin riesgo, a su parecer, cuando entró vestido de camino el señor don Luis Antonio» (CP: 49). Como es lógico, el verdadero caballero reconoce al falso, al que desenmascara: «Pícaro, ¿no sois vos Juan de Toledo, hijo de tan honrada madre que os dio por cuna una piedra luego como nacistes?» (CP: 49-50).

Don Juan queda avergonzado, incapaz de reaccionar, hasta que don Luis Antonio, que estaba de paso antes de su partida definitiva, sale de la casa y posteriormente de la ciudad. Es entonces cuando encuentra una posible salida: les

hace creer a las damas que don Luis se ha burlado de ellas. Incluso llega a proponer a las mujeres que mantengan la supuesta burla, primero enviando un vejamen al caballero zamorano y luego dándole a conocer la supuesta verdad. Así, aunque don Luis Antonio asegura por carta la verdad de los hechos, ellas «creían [...] que lo hacía de corrido y picado, viendo que se había errado su intención» (CP: 54).

A lo largo de esta sección, el Puntual es llamado «pícaro» dos veces, tanto por el narrador como por don Luis. Como hemos visto, la obra comenzaba narrando el origen del protagonista, pero parecía después alejarse de las coordenadas de la picaresca. En palabras de López Martínez (2011a: CCCIII): «El relato del *caballero* don Juan de Toledo [...] partirá de algunos elementos de la novela picaresca para construir eventualmente un mundo narrativo sustancialmente distinto». Como Elena en *La ingeniosa*, el personaje nace en el ámbito de la marginación, pero la muchacha no abandonaba nunca este mundo; sí consigue engañar a don Sancho, que no llega nunca a percatarse de que no es una dama principal, elemento que le parece significativo a Rey Hazas (1983: 150) para resaltar la fusión entre novela picaresca y novela cortesana.

Don Juan de Toledo, en cambio, consigue pertenecer a la sociedad cortesana durante gran parte de la obra, aunque para ello tenga que someterse a una simulación constante, cada vez más complicada. Como veremos, es objeto de burla a lo largo de la obra, pero no llega a perder su condición social sino hasta el final de la primera parte. En este sentido, no es casualidad que sea llamado pícaro en el momento de la obra en el que existe un mayor riesgo de ser desenmascarado⁵⁶.

Como decíamos, a partir de la presentación, Salas Barbadillo hace crecer de forma paralela el ingenio del Caballero puntual y sus pretensiones cortesanas; pero como contrapunto, se narra el progresivo descenso de su reputación. La estructura tiende entonces al agotamiento, y por ello, a pesar de que don

⁵⁶ Más allá de las palabras preliminares, López Martínez (2011: CCCXV-CCCXLIX) ha estudiado las relaciones más importantes entre *El caballero puntual* y la novela picaresca, recogiendo las aportaciones críticas más relevantes en torno al problema. Por ello, no nos detenemos a analizar la cuestión con profundidad

Juan de Toledo ha salido victorioso del caso anterior, Salas decide cambiar la dirección de la novela incidiendo en la burla hacia el Caballero. Así, el epígrafe del séptimo capítulo bien podría ser un resumen también de lo que sucede en el octavo y el noveno: «Llega toda la corte a conocer a nuestro Puntual, y escríben-se los muchos caminos por donde se burlaban de su persona» (*Caballero puntual*, 2011: 55).

En primer lugar, se introduce ahora el epistolario entre don Quijote y el Caballero puntual, en el que la respuesta del don Juan ficticio a la petición del personaje cervantino —«os pido humildemente me fagáis avisado de las aventuras de la corte» (CP: 57)— sirve como caricatura del personaje, pero también en cierto modo de toda la sociedad cortesana. En el capítulo octavo, tras un salto temporal de cuatro años, se narra un convite en una huerta en el que se halla el Puntual, excusa para la interpolación de varios poemas por boca de diversos personajes, entre ellos Albanio, *alter ego* de Salas, que recita también un centenar de epigramas⁵⁷, original género cultivado por el autor madrileño. En el noveno y último capítulo la reunión, con elementos de academia literaria, concluye con una comedia de repente (no introducida en el texto) en la que don Juan representa el papel de Vellidos Dolfos. La representación desemboca en una pesada burla cortesana al Caballero puntual, de la que el protagonista no se percata en un primer instante:

Con aquel mismo traje como estaba [...], sin mudalle ropas nuevas ni limpialle las que llevaba cubiertas, le pusieron sobre un jumento humilde que era del hortelano [...], con su abarda pajiza y su cabestro labrado en la ciudad de Esparta; atáronle de pies y manos, como a delincuente que iba a morir y era menester llevarle con esta seguridad. Así, comenzaron a caminar con él hacia el lugar que estaba señalado para el castigo [...]. Iba él con mucho gozo y alegría en el semblante, como hombre que, preciándose mucho de cortesano y buen compañero, era enemigo de que por él se aguasen las conversaciones, y como quien con áni-

⁵⁷ A este respecto, puede consultarse el trabajo de Arnaud (1981). Existe también un reciente artículo de Yadira Munguía (2016) que analiza la posible influencia de los epigramas de Salas en los enigmas de sor Juana Inés de la Cruz.

mo inocente estaba seguro de las cautelas de sus enemigos, que ya le tenían armado el lazo y echada la red. (CP: 106).

El pasaje guarda una ligera similitud con el paseo de don Quijote por Barcelona, en las postrimerías de la segunda parte cervantina:

Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un balandrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo [...]. Iba don Quijote no sobre Rocinante, sino sobre un gran macho de paso llano y muy bien aderezado. Pusiéronle el balandrín, y en las espaldas sin que lo viese le cosieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes: «Éste es don Quijote de la Mancha», admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían. (Cervantes, 2015a: II, 62, 1240).

Tanto don Quijote como el Caballero puntual son vestidos de forma ridícula, y ambos son llevados sobre un equino de inferior categoría a lo establecido para un caballero: un mulo en el primer caso, un asno en el segundo; ambos se regocijan de su suerte, porque se piensan aclamados por el pueblo a pesar de que su periplo por la ciudad es completamente burlesco. Aun así, no es del todo probable que el texto de Salas dependa del de Cervantes, en tanto que cuando la primera parte de *El caballero puntual* es publicada (1614), la segunda parte del *Quijote* aun no ha visto la luz (1615). Con todo, Jean Canavaggio (2006: 79-81) considera posible que Salas Barbadillo conociera el *Quijote* de 1615 antes de su publicación, e incluso Fernando Cabo Aseguinolaza piensa que el título de la obra de Salas está inspirado en un pasaje de la obra:

Un título cervantino, por cierto: cuando don Quijote, tras su derrota en duelo singular, accede a satisfacer lo que tuviese a bien mandarle el caballero de la Blanca Luna, dice que «como no le pidiese cosa que fuese en perjuicio de Dulcinea, todo lo demás cumpliría como *caballero puntual* y verdadero». (Cabo Aseguinolaza, 2009: 243).

Lo cierto es que, como el propio Cabo Aseguinolaza nota, *El caballero puntual* estaba listo para la imprenta en el año 1613, como sabemos por el ya conocido privilegio para el Reino de Aragón, firmado el 20 de octubre de ese mismo año. Por más que Salas Barbadillo tuviera acceso a una versión manuscrita de la segunda parte del *Quijote*, es difícil creer que para esta época Cervantes tuviera escritos tanto el episodio de don Quijote en Barcelona (II, 62) como el encuentro con Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de la Blanca Luna (II, 64), ya que se sitúan después de que el héroe cervantino tenga noticia de la publicación del *Quijote de Avellaneda* (II, 59), que tiene lugar en 1614. Por el contrario, López Martínez —quien considera que Salas sí tuvo que conocer, en versión manuscrita, una versión del *Quijote apócrifo* (2011b: 479)— conjetura que *El caballero puntual* pudo haber influido en la segunda parte del *Quijote*: «Es posible suponer [...] alguna influencia de *El caballero puntual* en la continuación del *Quijote*, hacia el sentido del buen gusto y diversión cortesana con que se califican las burlas que llevan a cabo los duques y otros personajes» (2011a: CCCXLIX). En cualquier caso, las similitudes entre el texto de Salas y el cervantino muestra el desarrollo de la burla cortesana como un motivo literario con cierto recorrido en la época.

La burla a la que es sometido don Juan rompe definitivamente la estructura acumulativa anterior. El Puntual sale a Toledo, donde muere ingresado en un hospital de la ciudad, «ya ahogado de la pena, ya vencido del cansancio» (CP: 111), muerte desautorizada en la segunda parte, en la que se continuará la historia del Caballero. Precisamente, como veremos, los tres últimos capítulos de la primera parte preanuncian la forma de la segunda, en la que el Puntual será incapaz de desenvolverse con soltura en un ambiente urbano, de forma que las burlas se suceden en Alcalá, Madrid y Toledo; pero también en cuanto a la interpolación de material literario de segundo grado. En este sentido, cabe notar que en los seis primeros capítulos de la primera parte apenas se inserta un cuentecillo muy breve (CP: 31), introducido por el narrador con el fin de ejemplificar mejor su narración, y no como parte de la actividad literaria de los personajes, como sí sucede en la reunión de carácter académico en la huerta, y

como sucederá constantemente en la segunda parte de la obra. Y no precisamente por falta de oportunidad, dado que uno de los invitados del Caballero (el que recibe precisamente una guitarra como regalo) canta unos poemas. Pero Salas Barbadillo, al contrario de lo habitual en su obra, no inserta sus propios poemas, sino que narra cómo el invitado elige unos sonetos de Garcilaso de los que solo se muestra el primer verso (CP: 32).

Tenemos así dos secciones bien separadas en esta primera parte de *El caballero puntual*: seis primeros capítulos en los que se narran de forma alterna los éxitos del caballero y su caída en desgracia por parte de la sociedad cortesana, de forma cuidadosamente gradual; y tres capítulos que, además de centrarse en la burla sufrida por el Caballero puntual, despliegan una serie de estrategias para la inclusión de material literario ajeno al corazón de la trama. Ahora bien, cabe preguntarse si esta estructura sirve de alguna forma para unir «juntamente deleite y provecho» (CP: 14). Es cierto que la obra puede entenderse fundamentalmente como una sátira contra la sociedad cortesana, que parece legitimada según el propio texto:

Según mi sentencia, que les sobró justicia en reírse del traje [...], que la aseguro que somos más de cuatro, y aun póngale un cero, que de cuarenta pasamos los que hacemos entremeses y entretenemos al brasero las noches de invierno, y a lo fresco en las fiestas de verano (*Caballero puntual*, 2011 : 20-21).

Pero Salas no parece sostener la misma idea a lo largo de toda la obra, en tanto que reprende la actitud: «[El Caballero puntual] era risa y entretenimiento de los socarrones astutos que viven de acechar faltas ajenas y, en vez de pudrirse —que esto es necedad sin disculpa—, se sirven dellas para su entretenimiento y pasatiempo» (CP: 26). Ambos juicios se sitúan muy próximos en la novela, por lo que sería extraño pensar en un descuido del autor. Sin embargo, el propio texto ofrece una solución a la aparente contradicción de la posición frente a la legitimidad de la sátira:

A grandes peligros se ponen los hombres muchas veces por acometer cosas honradas y donde no pueden mostrar su valor, aunque llevan éste por principal intento, y cuando los casos son deste género, duelen y lastiman en el corazón de quien los pesa y mide con todas sus calidades. Pero, por el contrario, entretienen y sirven de entremés y pasatiempo cuando los padecen personas de toda injuria. (CP: 46).

Sobre las dos ideas anteriores, Salas produce una síntesis que queda de manifiesto incluso en la unión de los términos usados en ambos casos: «Entretenimiento, entremés y pasatiempo». Así, la sátira sería una opción válida solamente contra sujetos que por su actitud la mereciesen. Con todo, se resalta fundamentalmente el aspecto lúdico de la burla (*delectare*), no así el moral (*prodesse*). Por otro lado, los tres pasajes citados se refieren a don Juan de Toledo, por lo que admisión de la burla no puede estar supeditada únicamente a la persona que es objeto de ella.

Ahora bien, existe una diferencia de carácter literario entre las tres situaciones: la primera y la segunda —las que legitiman el entretenimiento a costa del otro— sirven como cierre (primer caso) o apertura (segundo caso) de una anécdota particular concreta que es seleccionada por el narrador para su inclusión en la obra; el segundo pasaje, en cambio, se refiere a una situación general: la mofa provocada por los «visajes con su rostro y meneos con toda la persona» (CP: 26) cuando el Puntual pasea por la calle Mayor con el fin de «enamorar todas las doncellas casaderas» (CP: 26). Por tanto, no es necesaria la identificación del lector con aquellos que se sirven del personaje como pasatiempo, identificación que sí resulta imprescindible en el resto de ocasiones en las que se narra una de sus «aventuras» como condición para que *El caballero puntual* funcione como obra cómica.

El matiz expuesto resulta interesante, en tanto que, como hemos visto, la crítica aparece formulada ya desde el principio en términos cercanos a lo literario, en los que la reunión para la crítica se asemeja a una situación propicia para contar relatos: «Que de cuarenta pasamos los que hacemos entremeses y entre-

tenemos al brasero las noches de invierno, y a lo fresco las fiestas del verano» (CP: 21), a la que ya aludíamos al hablar de *Patrona de Madrid restituida*⁵⁸. Así, tanto por los comentarios sobre su validez como por el carácter mismo de la obra, para Salas la burla solamente alcanza su pleno sentido dentro del juego literario.

II.3.2 SEGUNDA PARTE (1619)

La segunda parte de *El caballero puntual*, publicada en 1619, no fue seguramente una continuación premeditada por Salas Barbadillo. El autor había concluido la primera parte dando noticia de la muerte del protagonista, por lo que Salas tiene que recurrir a un truco narratológico que le permita continuar las aventuras de don Juan de Toledo:

Porque siendo [el Caballero puntual] en la verdad vivo y sano más de sus miembros que de su juicio [...] hicimos plato al pueblo de su muerte [...]. Los émulos que aun de tan pequeñas fortunas se tienen en el mundo sembraron la voz falsa de su tránsito y yo, historiador poco curioso, según el corriente del vulgo, sin hacer más examen de la verdad, error que otros que tiran gajes habrán cometido en materias más graves. (CP: 118).

La segunda parte ubica al Caballero puntual en Sevilla, en lo que supone la primera de las variaciones importantes con respecto a la segunda parte: «Él se retiró a Sevilla [...]. En ciudad tan insigne que tiene méritos para desvelar a la envidia y ocupar la fama, halló amparo y purgó las fantasmas» (CP: 118). La corte madrileña no se sitúa ya como el único ámbito de acción de don Juan de Toledo, que consigue hacerse con una fortuna suficiente gracias a su habilidad con los naipes:

Y empezando a desenfadarse por el juego, en cuyo estudio había conseguido sutiles novedades [...], saqueó en poco tiempo a cuantos tahúres indianos habían

⁵⁸ Cfr. *supra*. II.1, n.41.

llegado en aquella flota en tanta cantidad que podía competir con los más ricos peruleros. (CP: 118-119).

Sevilla es una de las ciudades más grandes y dinámicas de Europa, y, en principio, un ambiente propicio para que el Caballero puntual pueda desenvolverse, como demuestra la obtención de su riqueza. La ciudad del Guadalquivir, desarrollada gracias a su particular posición en el comercio con las Indias, es uno de los escenarios preferidos por los autores de novela picaresca, ya desde la primea parte del *Guzmán de Alfarache*⁵⁹ (1599) y desde *Rinconete y Cortadillo*⁶⁰, ([c. 1604] 1613). Sevilla era también, como veíamos, una ciudad atractiva por su configuración para los protagonistas de *La ingeniosa Elena*, que, como don Juan, no solo eran capaces de sobrevivir, sino que obtenían una notable suficiencia económica.

Teniendo en cuenta lo expuesto, y considerando el afrentoso final de la primera parte, puede extrañar que una vez que el Caballero puntual consigue unas ciertas ganancias, la corte madrileña sea de nuevo su principal anhelo: «Reverdeció su espíritu altivo con la riqueza y, volviéndose a realzar en las ideas de su vanagloria, apeteció otra vez la corte» (CP: 119). No obstante, hemos de tener en cuenta que las aventuras de don Juan de Toledo pivotan fundamentalmente en torno a la vanidad del personaje, por lo que solamente en la corte —centro del poder— pueden desarrollar su máxima expresión. Además, la constante mutación a la que está sometida la sociedad cortesana de la época hace posible que se haya producido ya el olvido sobre la mala reputación que don Juan se había granjeado a lo largo de la primera parte:

⁵⁹ «Sevilla era bien acomodada para cualquier granjería y tanto se lleve a vender como se compra, porque hay marchantes para todo. Es patria común, dehesa franca, ñudo ciego, campo abierto, globo sin fin, madre de huérfanos y capa de pecadores, donde todo es necesidad y ninguno la tiene. O, si no, la corte, que es la mar que todo lo sorbe y adonde todo va a parar» (Aleman, 2012: 66).

⁶⁰ «Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierta vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza, y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta» (Cervantes, 2013: 215).

A la reprehensión que tal vez le hacía su entendimiento porque intentaba proponerse lúcido a los mismos ojos que le vieron infamado, respondía con el ejemplo de muchos que sus vicios y afrentas en el mismo lugar les habían sido méritos para conseguir honores, de más que en la corte no había tiempo pasado, sino presente, porque como los sucesos della son siempre tan admirables, de la representación de los unos nace el olvido de los otros. De donde infería, como era verdad, que estaba tan olvidado como aquel a quien trataban como a un muerto. (CP: 119).

Así pues, en esta continuación la corte seguirá siendo el lugar de referencia del relato, aunque, a diferencia de lo que sucedía en la primera parte, las aventuras se alternarán entre Madrid y otros espacios. El primero de ellos tiene lugar precisamente en el viaje de Sevilla a Madrid, en la plaza de Almagro, cuando hace creer a un camarero del Papa que ha sido nombrado futuro embajador en Roma por el Rey, y permanece con él dos días (CP: 120). El pequeño engaño muestra que en esta segunda parte de *El caballero puntual* se utilizan como punto de partida los mismos elementos que en la primera. En palabras de López Martínez: «Salas regresa a la misma estructura con que diseñó la primera parte: en lugar de dar continuidad al carácter ridículo del Puntual (para los habitantes de la corte) [...], vuelve aquí al planteamiento de imposturas exitosas» (2011a: CCLVIII). El punto de partida no es solo similar, sino que parece amplificarse, en tanto que don Juan de Toledo no asume su rol exclusivamente como una representación, sino que por momentos llega a creerlo:

Porque nuestro Puntual de tal modo se transformaba en lo que decía, que él mismo, que formaba la mentira, era el primero que incurría en la culpa de creerla, tanto, que aquellos días para sí tan embajador fue en Roma, como en su tiempo el ingenioso y gran caballero don Diego de Mendoza. Durole el deleite desta vanidad todo el camino, dándole algunas veces arrobos tan eficaces, que le enajenaban una y dos horas, que los dulces éxtasis de la caballería en los que siguen su vocación no hacen menores efectos. (CP: 121)

El comportamiento de don Juan se acerca por tanto a la locura caballeresca de don Quijote, modelo del que había bebido en gran medida en la primera parte. Como el personaje cervantino, el Caballero puntual no solamente simula enteramente la vida de caballero sino que la toma para sí. Así, poco después, cuando sale de Getafe, última parada de su viaje, formula un discurso a sus criados que muestra la particularidad de su locura. En él desarrolla ante sus criados las directrices de lo que entiende que debe ser la vida en la corte:

Amigos, más deseos de vuestro aumento que del propio me llevan a la corte. Piedad, no ambición, hacen que me niegue a la quietud de mis paredes. Ya estamos a la vista de los antiguos muros de Madrid, asiento de Filipo, mientras más caídos, más dignos de ser venerados. Si queréis pagarme en obediencia lo que debéis a mi voluntad, vivid si no honestos, modestos, afectando tanto el ser humanos que jamás vuestra cortesía sea la segunda, porque en ella daréis la mejor prenda de vuestra sangre y el testigo más cierto. (CP: 122)

El discurso del Puntual funciona al comienzo como elemento cómico, pues el lector conoce de antemano que la intención del caballero es desenvolverse como cortesano, como alimento de su vanagloria. Sin embargo, poco a poco va adquiriendo un matiz moral sobre el que Salas Barbadillo incide tanto que, en primer lugar, la comicidad satírica parece trasladarse del personaje a la sociedad cortesana en su conjunto, y más concretamente a los órganos de gobierno y de justicia:

Respetad la justicia y sus ministros como a imágenes de la persona real, primera causa desta virtud tan necesaria al buen gobierno de las repúblicas, y sufriendo con tolerancia las necesidades que os ocurriesen, esperad su remedio en el fin de mis pretensiones. (CP: 122)

Empero, el carácter satírico parece disolverse por completo en el último tramo, en el que permanece únicamente el conjunto de preceptos morales:

Respetad a los superiores, amad a vuestros iguales y amparar a los ínfimos: que con estas acciones de mí imitadas, aunque entráis en nombre de criados, seréis amados como hijos. Crecerá la gloria de todos en común, y la de cada uno en particular, con que ya que de la corte no saquemos cargo ni oficio, llevaremos buen nombre y juzgará el pueblo sernos debido, aunque nos sea negado: premio, si no el más útil, el más honroso. (CP: 122).

El discurso tiene como función que don Juan aparezca caracterizado como una especie de loco-cuerdo. A este respecto, explicita el narrador: «Así dijo, pareciendo en esta ocasión en partes cuerdo, y en partes confesando la flaqueza de su vano sujeto» (CP: 122). El protagonista adquiere una complejidad mayor con respecto a la primera parte, que queda definida precisamente por la relación que establece con la corte. Ciertamente, va a seguir solventando situaciones que supongan un compromiso para su estatus, como el encuentro en Almagro con el camarero del Papa; y va a seguir siendo también un personaje ridículo, como demuestra lo acontecido a su llegada a Madrid.

Don Juan pone especial cuidado para que su entrada en la corte sea conforme a lo esperado: «Tan lucido y galán que, puesto sobre un caballero brioso y regalado que para este efecto trajo, era digna suspensión de los ojos de la corte» (CP: 121); a pesar de su esfuerzo, una tormenta inesperada deslució su vestimenta, lo que le hace sentirse afrentado: «Volvió los ojos a sí nuestro desdichado caballero, y contemplando en el estrago de sus galas el deslucimiento de sus prevenciones, se determinó a entrarse [...] en el primer mesón, hasta que la noche cubriese con sus sombras las afrentas» (CP: 23). Con respecto al vestido, Salas afirmará en *El curioso y sabio Alejandro* (1634), una de sus últimas obras, que:

No vivimos con la necesidad, sino con la opinión, y de este daño se originan todas las ruinas de la virtud, porque el vestido también sirve como escudo contra la inclemencia de los elementos, y este fue como su segundo fin; pero nuestra vanidad ha introducido que sea ornato, ostentación y pompa. (*Curioso y sabio Alejandro*, 1950: 144).

La deslucida ropa que lleva el Caballero puntual a su entrada en Madrid tiene, en cierta medida, una importancia simbólica, en tanto que, por un lado, resume el fracaso del personaje por adaptarse y desenvolverse en la corte que se había producido en la primera parte⁶¹; y, por otro, anticipa ese fracaso que volverá a repetirse en esta segunda parte. Pero, como hemos dicho, el primer capítulo de la continuación ha dibujado un don Juan de Toledo dotado de una cierta complejidad, cuyo fracaso cortesano no vendrá provocado exclusivamente por su exceso de vanidad.

En los términos expuestos de claroscuro se desarrolla también el segundo capítulo, donde se definen la relación del protagonista con las artes como formas de entretenimiento y, por extensión, la posibilidad de insertar material literario de segundo orden de forma justificada. Así, en primer lugar, don Juan tiene un encontronazo con un grupo de músicos: «Por hacerse muy del entendido en todo, vicio arraigado en los príncipes» (CP: 124) expresa opiniones sin fundamento sobre la música hasta pedir que los artistas salgan de su cámara, porque se opone a que toquen la guitarra. Cuando uno de sus músicos, que también actúa como criado, estornuda, llega incluso a ordenar su expulsión: «Mayordomo, despedidme este criado que me marea, y sea luego» (CP: 124). Sin embargo, después lo readmite con el pretexto de que solamente lo ha despedido como músico: «Mi intención no fue despedirle en cuanto a la parte de las embajadas y mensajes, que en esa quiero que me sirva. Y así, vaya luego, y afealde mucho, como que sale de vos, esto del estornudar» (CP: 125). La situación provoca la risa contenida de los caballeros que alojan a don Juan: «Quedando los caballeros andaluces que le asistían, haciendo lo posible por esforzar la simulación, que hallándose ya deseosos de ir a parte donde se lograra

⁶¹ Sobre la ropa y otras cuestiones de cultura material en Salas Barbadillo, es indispensable el estudio de García Santo-Tomás (2008a). En cuanto al tema que nos atañe, es particularmente la siguiente reflexión: «La circulación de bienes en un entramado urbano regido por los famosos cinco gremios que controlan la distribución de gran parte del comercio —el de los Paños, la Sedería, la Droguería, la Lencería y la Joyería— creará así una noción de *moda* no muy lejana a la que hoy conocemos [...]. La ropa se convierte entonces en un medio de distinción tanto como de ocultación». *Cfr. supra*. I.2, n. 12.

lo que allí les había sucedido» (CP: 125). La pequeña anécdota⁶² sitúa al Puntual en las coordenadas de lo ridículo, justo antes de introducir a un personaje de vital importancia en el resto de la novela, Salazar, una especie de consejero que entretendrá a don Juan con relatos:

Y así, para adquirir el sueño dulcemente, mandó a Salazar, que era un criado ingenioso y elocuente —que acompañado de muchas letras y virtud, por último desprecio le había puesto la fortuna en su servicio— que le refiriese alguna curiosa y sutil novela. (CP: 125)

Como indica López Martínez (2011a: 125), la introducción de la figura de Salazar resulta un interesante contrapunto a lo que ocurre en la primera parte, en la que el Puntual, cuando estaba enfermo, «se enojaba de que no le entretuviesen con variedad de cuentos para engañar sus dolores y desterrar la pasión de su tristeza (CP: 45). El primer relato intercalado en esta segunda parte es una novelita de ambientación visigoda, periodo que Salas Barbadillo ya había elegido para *Patrona de Madrid restituida* y sobre el que vuelve también en *Recaredo y Rosimunda*, novela en octavas incluida en *Pedro de Urdemalas* (2013: 881-897). Salazar narra la historia del noble Atanarico, vasallo del rey Gundamiro que intercede ante su señor para que perdone a su hijo Recaredo. Gundamiro responde nombrando a Atanarico parte del tribunal que debe juzgar a su hijo. Atanarico, justo, condena a Recaredo y el rey, admirado, perdona al muchacho tras haberlo dejado huir.

Como en *El pretendiente discreto* y en *El caballero perfecto*, de nuevo Salas literaturiza los atributos propios de un caballero cortesano ejemplar. La naturaleza del relato hace que Salazar no aparezca solamente como un criado, sino también como un consejero, papel que desempeñará a lo largo del resto de *El caballero puntual*. Como indica Arnaud (1979: 379), la figura de Salazar tiene claros paralelismos con otros personajes secundarios de Salas Barbadillo que ac-

⁶² Para un comentario en profundidad del pasaje, que resulta complementario a nuestro análisis, puede verse López Martínez (2011a: CCLX-CCLXII).

túan como mentores de los principales, como Torres en *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620) o Marcelo en *Don Diego de noche* (1623). Así, el criado no solamente entretendrá a don Juan con nuevas ficciones (el entremés *La lonja de San Felipe* y la novela *El curioso* son las dos principales) sino que le aconsejará, no siempre con éxito.

En el Capítulo III, Salas Barbadillo vuelve a la burla cortesana como material para continuar la acción. El Puntual decide llevar una cruz en una procesión de Jueves Santo, «una cruz que parecía que su peso pudiera rendir las fuerzas de un gigante, y era el artificio tal con que estaba hecha, que un rosario que llevaba al cuello pienso yo que le daba mayor fatiga» (CP: 133). Don Rodrigo Riquelme, definido jocosamente como «caballero de excelente gusto, como se verá cuando lleguemos al fin deste capítulo» (CP: 132), se percata de la treta. Para burlarse del Caballero, ordena a sus criados que alternen las dos cruces durante el recorrido de la procesión. Cansado y molido en su ingenio, coincide con su antiguo confesor en Sevilla. El clérigo le reprende severamente: «Ved cuán lejos estáis del arrepentimiento, si siendo vuestro mayor pecado la vanidad, la ejercitáis en la misma penitencia, haciendo en vos culpa la propia acción que en otros fuera realzado mérito» (CP: 135). El cambio con respecto al inicio de la primera parte se consolida paulatinamente: don Juan ya es incapaz de salir venturoso de sus aventuras. Por otro lado, a pesar de que el pasaje resulta cómico, Salas Barbadillo introduce también un elemento moralizador. Por si la afrenta no quedara clara, don Rodrigo y otros le esperan a la puerta de su casa para «castigarle en la vanidad» (CP: 136). Así, le esperan en la puerta de su casa y le cubren con una manta. La aventura termina de nuevo de forma cómica cuando el Puntual se encuentra con un criado negro, a quien identifica como una «sombra infernal» (CP: 137).

Dada la situación de su fama, en el capítulo IV se produce otra salida de la Corte, esta vez en dirección a Alcalá de Henares. Salas narra esta decisión como un destierro autoimpuesto:

«Sin hallar consuelo a su desdicha ni término a su melancolía obstinada, que haciéndose en él poderosa, fue bastante a desterrarle de la corte por algunos días, faltando en sus acciones la risa común de los cortesanos y el deleite de la nobleza». (CP: 138)

Con respecto a la última frase, anota López Martínez: «Pequeño desliz [...], al inicio de este capítulo se había indicado que *apenas hubo quien le reconociese en Madrid*, donde lleva solo dos días después de su larga ausencia» (López Martínez, 2011a: 138). No obstante, son cinco o seis días —los que van desde el sábado anterior al «Domingo de Ramos» (CP: 125) al Jueves Santo (CP: 131)— y no solo dos. Además, a juzgar por cómo concluye el capítulo, parece evidente que en este tiempo el Caballero puntual ha sufrido un reconocimiento por parte de los ciudadanos, con su correspondiente pérdida de reputación.

En la ciudad complutense la vuelta al anonimato posibilita el retorno a la mentira. Así, don Juan se dice familia del cardenal Cisneros «porque siempre observó esta costumbre: hacerse en cualquiera ciudad o villa destos reinos donde se hallaba deudo del que allí era más respetado» (CP: 139). Además, un correo le hace llegar la supuesta noticia de que el rey le ha concedido un título nobiliario, noticia por la que los alcalaínos le celebran «luminarias en los colegios y [...] una máscara, si no lucida por la ostentación del aparato, ingeniosa y alegre» (CP: 140). Si el Caballero puntual engaña al pueblo de Alcalá, Salas Barbadillo despista al lector al retrasar la explicación de «aquel entremés trazado con el que vino a traerle la nueva posta» (CP: 141). A este respecto, resulta interesante la recurrencia a términos puramente literarios para definir el comportamiento del Caballero, especialmente común en este capítulo: «Dilatábase él allí más en la prosa fantástica, gozoso de poseer, mientras no le conocían, capaz de teatro de sus tramoyas» (CP: 139). Se produce así un paralelismo entre las ficciones del Puntual y la máscara que preparan en su honor.

La aventura de don Juan no resulta efectiva, porque el cómplice delata la treta, haciendo «despertar la risa de los cortesanos» (CP: 142). De esta forma, se muestra la incapacidad del personaje para mantener su fama, cada vez más pa-

tente, de forma que deciden que «desde entonces se hiciese con risa lo que antes se hacía con veneración» (CP: 142). Cuando el protagonista se percata de su situación, da también una explicación en términos literarios, esta vez comparando su fortuna con la distribución de papeles en una comedia:

Que en esta vida todos éramos representantes a imitación de los de las comedias, haciendo unos los papeles más largos y otros más cortos, y que si a él le había durado tan poco tiempo el señorío y título de marqués, era por haberle cabido el papel breve, porque muchas veces sucede, cuando se reparte mal una comedia, dar el más sucinto al que más bien recita, con agravio de la obra y de los oyentes; que muchos humildes nacían con espíritus generosos, y muchos generosos con espíritus humildes, y que él más quisiera lo primero, si le dieran a escoger, por ser más honrado que lo segundo, con ser más útil. (CP: 142)

El uso de conceptos propios de la literatura en la narración es explotado notablemente en el capítulo, retomando en cierta medida el procedimiento utilizado en la primera parte. Como suele suceder en literatura, al menos para el lector consciente, la reflexión sobre la relación entre realidad y ficción supone al mismo tiempo una reflexión sobre la relación entre literatura y metaliteratura. En este sentido, el caso de la segunda parte de *El caballero puntual* resulta particularmente interesante en tanto que, como veremos, dos de las tres metaficciones de considerable extensión interpoladas establecen relaciones evidentes con la trama principal.

El capítulo termina con la recomendación de Salazar de abandonar Alcalá, con la que el personaje se inscribe definitivamente en el papel de consejero. La advertencia es desoída por el Puntual, que en el capítulo siguiente sufrirá una burla cortesana a manos de «los caballeros de la escuela y de la villa» (CP: 143). Antes de ello, se inserta un romance cantado por el propio don Juan de Toledo «a las exequias de un león muerto» (CP: 143). Es el primer poema insertado en esta primera parte, que toma el tópico *Omnia mors aequat*, en tanto que

no solo muere el león como rey de la tierra, sino también el águila como rey del aire y el delfín como rey del mar:

¡Que la tierra, el aire, el agua
sus tres monarcas entregan
a este mostro, a este gigante
contra quien no hay resistencia!

(CP: 145)

Asimismo, el romance contiene un pasaje que bien pudiera entenderse, sin forzar la interpretación, como un espaldarazo a la doctrina del tiranicidio:

Y todo bruto se alegra,
que en la muerte de un tirano
son festivas las exequias.
¡Oh, caduca monarquía,
toda sombra y apariencias
vano resplandor que engaña
al apetito que ciega!⁶³

(CP: 144)

Con el romance, el Caballero puntual tiene la oportunidad de recuperar en Alcalá algo de la fama perdida: «El tono, la voz y la gravedad del asunto del romance admiraron y suspendieron», oportunidad que desaprovecha de nuevo por su vanidad, al inventar un enfrentamiento con un león, que exagera hasta lo inverosímil: «Vi a mis espaldas otros cuatro ferocísimos leones que venían a

⁶³ El tiranicidio en casos extremos, incluso el regicidio, había sido defendido por el jesuita Juan de Mariana en *De rege et regis institutione* (1598), tratado que había sido quemado por el parlamento de París al considerarlo subversivo e instigador del asesinato de Enrique IV de Francia (1610). Dado que Mariana escribió *De rege* a petición de García Loaysa y Girón, preceptor de Felipe III cuando era príncipe, y teniendo en cuenta que, a pesar de la paz entre España y Francia, el asesinato de Enrique IV se produce en un momento en el que este planeaba una campaña contra España, no parece probable que los versos contra la «caduca monarquía» vayan dirigidos contra Felipe III, sino quizá contra el monarca francés.

ayudarle, pero encomendándome yo a la Virgen del Socorro hice tal destrozo dellos, que los dos maté, y los dos huyeron» (CP: 146).

La vanidad del Puntual es castigada de nuevo con una burla. Si en la primera parte podían diferenciarse dos etapas: primero el engaño (generalmente conseguido) y, tras una progresiva pérdida de reputación, la burla, en esta segunda parte el esquema se condensa, produciéndose una repetición constante de engaño infructuoso-burla. De nuevo se introducen elementos propios de la ficción: en esta ocasión un criado pide a un autor de comedias «una cabeza y piel de león de aquellas que ellos usan en los teatros para el adorno de sus comedias» (CP: 146) con la que asusta al Puntual, que, avergonzado, esta vez sí decide seguir salir de Alcalá y huir a una aldea cercana.

Como hemos ido viendo, desde su llegada a la corte, en esta segunda parte queda de manifiesto la incapacidad del Puntual para mantener su prestigio. Se produce hasta este punto un desplazamiento sucesivo desde la ciudad más grande hasta la pequeña aldea (Madrid-Alcalá-aldea) que tendrá una réplica semiespecular en el segundo tramo (aldea-Alcalá-Toledo). Tal y como sucedía en *El pretendiente discreto*, existe una identificación positiva con la aldea y negativa con la ciudad, idea desarrollada durante el Renacimiento y con especial predicamento en la España áurea, en la línea del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de fray Antonio de Guevara (1539)⁶⁴. En la aldea, el Puntual obtiene la tranquilidad necesaria, gracias en parte a la compañía de Salazar, que «le variaba las noches recitándole algunos papeles de su ingenio» (CP: 147), el último es *La lonja de san Felipe*, diálogo que sí se interpola en el texto principal.

El diálogo en prosa ha sido caracterizado tradicionalmente como un «entremés», quizá el primero de los escritos por Salas, insertados comúnmente en el interior de obras de mayor extensión. El texto no es especialmente rico en aspectos dramáticos: en palabras de López Martínez, «escrito seguramente sin una intención real de que fuera representado [...], el entremés lleva hasta el límite la disminución de las acciones, los presuntos movimientos de la escena, a favor del diálogo puro» (2011a: CCLXXXIV). *La lonja de san Felipe* tiene particular

⁶⁴ Cfr. *supra*. I.2, n. 14.

interés por dos razones: en primer lugar, al ser un diálogo entre un soldado pobre —Manrique— y dos caballeros cortesanos —Don Pedro y don Fernando—, que tiene lugar en las gradas de san Felipe, el mentidero más importante del Madrid áureo, supone un ácido retrato de la sociedad cortesana que Salas ya estaba caracterizando en el resto de *El caballero puntual*; en segundo lugar, el personaje de Manrique resulta en gran medida un reflejo de don Juan de Toledo, al ser un caballero ingenioso para la mentira:

MANRIQUE

Caballero de inventiva
que el ingenio con fábulas cultiva.
Estenme vuesarcedes muy atentos,
que hoy miento con más gusto que otros días.

(CP: 149)

El parecido de Manrique con el Puntual es notado por el propio caballero, consciente en este caso de sus defectos:

La agudeza y donaire del papel celebró don Juan, aunque no dijo en su alabanza tanto como Salazar esperaba, antes bien quedó algo suspenso y triste porque le pareció que en la figura de aquel soldado intitulado Manrique había hablado con su misma persona, y burlándose en aquel sujeto fingido de sus embustes y patrañas. (CP: 156).

La tristeza, sin embargo, resulta tan pasajera que decide volver a Alcalá: «Pero el consuelo y el olvido desta verdad le llegó muy apriesa. Teníale ya la aldea ofendido con su prolija soledad, y sentía mucho gastar entre rústicos el caudal rico de sus desvanecimientos, y así determinó volverse a Alcalá» (CP: 156). No obstante, antes de su partida, Salas Barbadillo vuelve a dejar claro que la tranquilidad de la aldea es el ambiente idóneo para la vida del caballero: «Con esto, inobediente al consejo de Salazar, y esquivo a los ruegos de los labradores, dejó la quietud del aldea, tan inquieta para aquellos que solo en la inquietud establecen su sosiego» (CP: 156-157). Se remacha así, al final del capí-

tulo, la idea de la superioridad moral de la aldea frente a la ciudad para el desarrollo vital, superioridad que precisamente imposibilita el avance de la trama con nuevas aventuras.

Dado que en Alcalá el don Juan es conocido por su vanidad, la villa no tarda en organizar una burla «estudiada por todos» (CP: 157). Así, dicen que el rey ha pedido «a los señores el servicio que tienen obligación a hacerle de las lanzas» (CP: 158), es decir, le hacen creer que como supuesto señor de título, tiene la obligación de tener preparado cierto número de soldados. La situación sirve para insistir en la locura del Puntual, capaz de creer sus propios engaños:

Porque como él se transformaba con tanta facilidad, como atrás queda referido, en sus mismos deseos, por lo menos todo aquel tiempo se enajenó de sí propio y se persuadió a creer que era un señor de título palpable y no imaginario y fantástico. (CP: 158).

Finalmente logra salir airoso siguiendo el consejo de Salazar. Sin embargo, los alcalaínos consiguen que el criado salga de la ciudad por algunos días, «mientras se ejecutaba el segundo golpe» (CP: 159). En «una comedia de las muchas que andan impresas» que se lee en casa del Puntual (CP: 159)⁶⁵ se representa la aparición de un bisabuelo a su biznieto, ocasión que aprovecha nuestro protagonista para reivindicar un hecho similar, pero imposible no solo por lo sobrenatural, sino por el anacronismo contenido en el relato:

De modo se encendió en su abono, que dijo, afirmándolo con muchos juramentos, que a él le había sucedido lo mismo con su bisabuelo el señor don Diego Antonio de Toledo, ya por dos veces, que la última fue en la jornada de Inglaterra. Uno de los presentes se opuso, diciendo que computaba su edad con el tiempo que había que pasó la ocasión que él decía, era imposible el haberse hallado en ella. Él, empuñando la espada y ciego de un coraje bárbaro, dijo: «¡Vive Dios que no solo me hallé en ella, pero que de veinticinco que se ahogaron en el galeón que yo iba, fui yo el primero». (CP: 160).

⁶⁵ Cfr. *supra*. I.3.2.

La vanidad nobiliaria del Puntual posibilita el desenlace del engaño: se ofrece a despachar a un criado a comprar armas para «seis mancebos gallardos» (CP: 161), a los que supuestamente tiene que ofrecer para el rey. Uno de los cortesanos alcalaínos se ofrece a hacer la compra, con lo que el Caballero «le entre[ga] en letras el dinero bastante para lo que pretendía». La burla se mantiene hasta el final, cuando acompaña a los soldados en su salida hacia Madrid: «Paseó por la villa y los llevó hasta la Puerta de Madrid, donde con una oración elegante y breve se despidió dellos, volviendo a su posada, vaporando vanagloria hasta por las puntas de los pelos de la cabeza» (CP: 162). Solo Salazar, cuando regresa, le desengaña, y le hace salir de Alcalá con destino a Toledo, porque «aún en Madrid estaban muy frescas las memorias de sus pasados errores» (CP: 162). A la llegada a ciudad imperial, para poder conciliar el sueño, el fiel criado comienza la lectura de la novela *El curioso*, que se intercala dividida en sendos fragmentos de los capítulos VI, VII y VIII, de la que nos ocuparemos más adelante.

La presentación del Caballero puntual en Toledo sigue las mismas pautas que en su llegada a otras ciudades. López Martínez indica que «como en Madrid y Alcalá, el Puntual escoge el domingo de misa para darse a conocer, con mucho lucimiento, por primera vez entre los toledanos» (2011a: CCXCIX). Pero, a diferencia de lo que sucedía en el resto de lugares, aquí don Juan no obtiene ningún triunfo social y pasa a ser directamente objeto de burlas, incluso a pesar de contar con ciertos cuidados por consejo de su criado: «Por el parecer de Salazar, aunque con grave dolor de su ánimo, se degradó de las órdenes titulares y renunció a la “señoría”, guardando los doseles para mejor ocasión» (CP: 166). El cambio se justifica porque los habitantes de Toledo están caracterizados como de especial ingenio: «Los ingenios de Toledo, privilegiados del cielo entre los demás de España [...], cuya agudeza mayor alabanza pide cuanto más lejos se hala de ser imitada, reconocieron al artificioso» (CP: 166). Así, una señora que «le había visto en Madrid» (CP: 166) hace referencia a su orfandad y a su falta de un título real.

Más allá de la actitud de la dama madrileña, que pone de manifiesto el nuevo papel del Caballero puntual, desprendido ya de su capacidad para la simulación, el capítulo VII desarrolla una elaborada burla que recuerda a las llevadas a cabo por Elena, Montúfar y Méndez. Un mesonero llamado Molina (también madrileño y caracterizado como pícaro) pide limosna por varias ciudades, haciendo pasar a su manceba por una señora napolitana, viuda de un caballero alemán fiel al catolicismo. Su ingenio para el engaño se relaciona una vez más con el mundo del teatro:

Vivía en Madrid, en la calle Atocha, un mesonero llamado Molina, mulato en la color del rostro, negro en el alma, y solo en la cabeza blanco, librea que a su pesar le vistió el tiempo para calificar su ingenio. Hizo en su niñez sus caravanas en la compañía de Cisneros, donde sirvió de mozo de hato; en esta escuela se adelgazó, recibiendo en ella la última perfección para intentar y conseguir cualquier burla ingeniosa. (CP: 167).

Cuando llega a Toledo y conoce que el Puntual está en la ciudad ve una oportunidad de negocio: «De cuyos vanos asuntos estaba bien instruido, le pareció que era cobardía no emprenderle» (CP: 169). Don Juan no puede desaprovechar la ocasión de afianzar su vanidad: «Su empresa era parecer príncipe a los ojos de los que le vieron en principios tan descalzo» (CP: 170) y dona mil escudos a la mujer. No obstante, el protagonista recuperará pronto el dinero como tahúr, y, además, su actitud cuando se percata del engaño supone un matiz novedoso en el personaje:

Recibió grande pesar y dolor de verse engañado, mas recuperándose con brevedad, y reparando en el sutil artificio y osada resolución del amulatado hospedador, dijo mostrándose en esta ocasión —yo se lo confieso— gallardo: «Tan lejos estoy de querellarme, que antes alabo el primor desta obra y estimo en mucho que me haya salido tan barato el conocer un buen ingenio. Si hasta este punto fue de hurto lo que de mis manos recibió, yo quiero que de aquí adelante

sea premio de su habilidad y que posea como dádiva lo que tiranizó como robo». (CP: 171).

El capítulo termina con la interpolación del fragmento de *El curioso*, leído por Salazar en unas condiciones claramente particulares, de nuevo propicias para la lectura en voz alta según la tradición literaria: «El fin deste discurso le dio la luz del cielo, llegando la noche y oscura, tanto, que por no darle lugar a salir de casa a buscar el entretenimiento, acudió al que en la suya tenía, mandando a Salazar prosiguiese con la lección del papel» (CP: 171).

El capítulo octavo es el último que mantiene la estructura precedente. Por un lado, tiene lugar la última burla elaborada al Puntual, que basa esta vez en la facilidad del protagonista para tomar en cuenta los pronósticos de los astrólogos judicarios, que, según la creencia de la época, solo podían afectar a hombres principales:

Publicose a los fines de aquel año un pronóstico, o lunario, para el próximo [...]. Este hacía [...] un juicio universal de los sucesos, y entre ellos decía que aquel año peligraba la vida de muchos hombres nobles, y entre estos más aquellos que tuviesen por ascendiente a géminis en tantos grados, que era la misma posición de nacimiento de nuestro Puntual. Como él vivía tan engañado consigo mismo y se juzgaba por hombre de sangre generosa, concibió miedo. (CP: 184-185).

La sociedad toledana se ha acostumbrado a aprovechar el engaño al personaje como forma de entretenimiento: «Corrió la voz de su melancolía en la ciudad, y con ella su origen, nueva risa de todos y esperanza segura de armarle una graciosa burla» (CP: 185); «entretenimiento era de muchos» (CP: 187). En este caso, la treta es organizada por una dama cortejada por el Puntual, y por don Antonio, otro de sus pretendientes. Así, de noche, cerca de la ventana del Caballero, Antonio finge hablar sobre los malos agüeros que esperan al Puntual: «Ay, mocedad mal lograda! ¡Oh, hados, oh, estrechas, tan presto habéis de arrebatir de nuestros ojos el honor de nuestra nación y la enviada de los estran-

jeros!» (CP: 186). En principio, don Juan, asustado, se recluye en casa: «Puso en su amor arrepentimiento, y templanza en sus deseos, recogiendo todos los días antes que el sol, haciendo máscara de su miedo la ficción de un achaque que publicaba tener» (CP: 187). De nuevo, Salas insiste en narrar la sociedad pública barroca en términos literarios, idea sostenida a lo largo de toda la obra.

La última «aventura» del Puntual desarrollada en la novela contiene un par de giros satíricos interesantes. En primer lugar, pese al temor inicial del protagonista, su posición frente al peligro cambia radicalmente cuando piensa en la muerte como confirmación de su nobleza:

Se halló en ser más vano que temeroso, porque habiendo él mirado a la muerte con tanto respecto y hecho, por huirla, grillos de su reclusión, como le dijese — que así lo piensa el vulgo — que los cometas solamente amenazan muerte de reyes y grandes príncipes, le pareció que si acababa sus días debajo desta constelación, confirmaba la opinión que en el mundo se tenía de su nobleza — que así lo pensaba él—. Y animándose —¡oh, espantosa y no creída resolución!— se determinó no solo huir de las ocasiones deste naufragio, antes bien a buscarlas con mucha solicitud. (CP: 187)

Y precisamente está cerca de morir cuando es asaltado con una cuadrilla, a la que provoca deliberadamente: «Acertó a encontrarse una noche con una cuadrilla el ya precito caballero: rogáronle fuese cortés, y él [...] desnudó su acero, y llamándolos “pícaros en gavilla», les tiró muchas cuchilladas» (CP: 188). En el pasaje se insiste en la descripción del Caballero como loco, al menos hasta el momento, definida así con mucha más precisión que en la primera parte: «Cayó en tierra, acabando con el ser loco y empezando a parecer cristiano, porque invocando el nombre de Jesús, pedía muy a priesa le confesasen» (CP: 188). Empero, en un nuevo giro, dada la alegría por ver cercana la muerte, el Puntual comienza a mejorar, hecho que a su vez le causa tristeza:

Así desvarió algunos días, lleno de tanto gusto de su muerte que él mismo fue medio de su vida, porque la mejoría y entera sanidad caminaron a priesa. Púsole

esta nueva en tan apretado desconsuelo que por ella pudiera conseguir lo que tanto deseaba. (CP: 188).

Se produce así una situación cíclica que resulta cómica para el lector, y que solamente es rota por Salazar, que de nuevo funciona como la voz de la cordura y la verdad en un mundo social con una moral cada vez más desintegrada:

Mas Salazar, atreviéndosele justamente, le dio luz en sus desvaríos, refiriéndole desde su principio el asunto de don Antonio y lo oculto de su ingeniosa burla. Y lleno de honrada cólera, proseguí: «Hasta cuándo habéis de ser, oh, vano señor, no sólo fábula de un pueblo como otros, sino de toda una provincia?». (CP: 189).

El discurso de Salazar continúa con una mención a la existencia de un libro sobre la vida del Puntual, clara alusión a la publicación de la primera parte de la obra, en línea con lo hecho por Cervantes en el *Quijote* de 1615: «¿No os lastimáis de verso el principal entretenimiento de España, y que pasen vuestros errores impresos en la primera parte de vuestra vida las últimas tierras que ha descubierto la osadía de nuestra nación?» (CP: 189). El comentario culmina la identificación de las aventuras del Puntual con la literatura como forma de entretenimiento construida a lo largo de toda la novela, tanto en la primer parte como en la segunda.

Las palabras de Salazar suponen un cambio de actitud en el Caballero, que parece definitivo, narrado en términos de conversión religiosa: «Tiernos abrazos con lágrimas en los ojos dio a Salazar don Juan, y como pecador convertido, reconoció los engaños del siglo, dando a entender que, pues tomaba el Cristo, que el sermón había hecho efeto» (CP: 189). El cierre del capítulo termina con un nuevo fragmento de *El curioso*, relatado como consuelo ante la nueva situación: «Mas como melancolizase más de lo que se pretendía, por divertirle el mismo padre que predicó, prosiguió con la lección tantas veces interrumpida» (CP: 189).

El noveno y último capítulo funciona prácticamente a modo de epílogo. En primer lugar, se muestra la imposibilidad del Puntual para dejar atrás sus vicios: «Volvió a recaer muy presto» (CP: 196). Don Juan consigue ganar dos mil escudos a un caballero sevillano, que «reconoció la bajeza de su trato, de que le nació osadía para pedirle que le restituyese su dinero» (CP: 196). Planea incluso la posibilidad de duelo, que finalmente no llega a producirse. Al contrario, el cierre del episodio se retrasa explícitamente: «El sevillano pasó a Madrid con el sentimiento de su pérdida y deseoso de hacer la venganza con más cumplida satisfacción, buscando el modo que en el lugar más conveniente referiremos» (CP: 196).

El caballero puntual concluye con la narración de un festejo celebrado por don Juan en la Huerta del Rey, un célebre paseo a las afueras de Toledo, a orillas del río Tajo, con «algunos de los que él contaba por amigos, y con ellos mujeres licenciosas» (CP: 196). La presencia de cortesanas en la celebración ha sido resaltada por López Martínez como un elemento que podría romper la simetría existente respecto al final de la primera parte:

El marco de este capítulo final es semejante al de la primera parte, en una huerta del Prado con los poetas académicos, pero la presencia de estas *mujeres lincenciosas* parece dar un matiz completamente distinto a esta reunión. Sin embargo, buena parte del episodio mantendrá el sentido de refinamiento cortesano. (2011a: 196, n. 327)

Ciertamente, no se hace mayor alusión a la presencia de estas damas más allá de la realización de un baile (CP: 197), pero no hay que olvidar que la reunión con la que cerraba la primera parte desembocaba en una cruel burla al caballero, por lo que difícilmente podría entenderse como «refinamiento cortesano». En lo que sí se asemejan ambos finales es en la descripción de un entorno propicio para el entretenimiento literario y musical, que sirve para interpolar un romance amoroso:

Cantaron sus criados, y bailaron ellas antes de la comida, haciendo el sitio ameno mayor el deleite, que compitiendo con los instrumentos provocaba igual suspensión. Quiso oír al mejor de sus músicos un romance grave, que obediente, templando las cuerdas y entonando la voz, dijo así. (CP: 197).

El festín cumple con lo esperado de una celebración cortesana, y es descrito con especial detenimiento por Salas Barbadillo:

Las mesas estuvieron puestas con mucha novedad, donde la limpieza y buen olor fue pasto del alma, como los manjares del cuerpo, gozando los oídos de la música de las aves, los ojos de la vista de las flores, las narices de su regalado olfato, las manos del tacto femenino, la boda del gusto de la bebida y comida, con que a un mismo tiempo se hizo a todos los sentidos copioso y regalado plato. (CP: 198-199).

Salas, sin embargo, y al igual que en la primera parte, no pierde la ocasión de ser crítico con estos festejos: «En medio de la pompa deste vano deleite llegó el justo castigo» (CP: 199). El castigo no es otro que la venganza del caballero sevillano, que había dado «parte en Madrid a los superiores del vicioso trato de nuestro Puntual» (CP: 199), con lo que consigue el destierro del Caballero al reino de Aragón. Solo gracias a la mediación de Salazar don Juan puede al menos mantener sus bienes. Se cierra la obra anunciando la narración las aventuras del Puntual en el destierro: «Paseó los reinos de la corona de Aragón con la variedad en los sucesos de su jornada, para cuya narración prevendré más delgada pluma» (CP: 199). La promesa de la continuación es un procedimiento habitual en las obras de Salas Barbadillo, que rara vez llega a materializarse. De hecho, como hemos dicho, la primera parte de *El caballero puntual* es la única obra que el autor madrileño decidió continuar, siendo paradójicamente una de las pocas para las que había diseñado un final cerrado.

La expulsión del personaje al reino de Aragón supone un claro paralelismo con el destierro vivido por nuestro autor, referido por el alférez Francisco de Segura en el prólogo de *La hija de Celestina* (IE: 13)⁶⁶.

La obra no concluye con el destierro de don Juan de Toledo, lo hace con otro poema amoroso, una especie de añadido que parece pensado para un lector femenino: «Y por divertillas agora, sirva de fin esta silva, cuyo asunto es celebrar la fe de dos amantes firmes ofendidos de la fortuna» (CP: 199). Que Barbadillo eligiera para el final de su obra un poema que carece de todo vínculo con la narración anterior pone de relieve una de las diferencias fundamentales entre las dos partes de *El caballero puntual*: en la primera apenas se inserta material literario ajeno a la trama principal, material que queda restringido a los capítulos finales; sin embargo, en esta segunda parte, este material literario se multiplica, especialmente a través de Salazar y los relatos con que divierte al Caballero.

Las interpolaciones pertenecen, además, a los tres géneros literarios (narrativo, lírico y dramático) y presentan distinto grado de conexión con la historia de don Juan de Toledo. En este sentido, hemos de tener en cuenta además que el final de la novela no supone el final del libro publicado por Salas Barbadillo, pues se añade una comedia en verso titulada *Los prodigios del amor*⁶⁷. El procedimiento no es raro en el autor madrileño: por ejemplo, cuando publique al año siguiente *El sutil cordobés, Pedro de Urdemalas*, anunciará en el título que la obra viene *Con un tratado del caballero perfecto*. El tratado, como sabemos, ve la luz por separado, pero a *Pedro de Urdemalas* se añade la comedia *El gallardo Escarramán*. La situación nos da una idea del carácter poco unitario que tiene para Salas el concepto de libro.

Con todo, varios de los materiales literarios insertados en la segunda parte de *El caballero puntual* establecen una correspondencia con la novela, e incluso intervienen en su interpretación. Así sucede precisamente con *El curioso*, cuyo

⁶⁶ Cfr. *supra* II.2, n. 43. Sobre el exilio de Salas, su viaje por el Reino de Aragón y la documentación al respecto, pueden verse Arnaud (1979: 20-23) y López Martínez (2011a: XXXII-XLI).

⁶⁷ La edición más reciente es la de Cotarelo (*Los prodigios del amor*, 1909).

análisis hemos reservado para el final del capítulo. La novelita se basa, como el propio Salas indica, en los *Ragguagli di Parnaso*, de Traiano Boccalini, obra publicada en 1613: «Después que Trajano Bocalini, curial del Parnaso en la corte de los venecianos, expuso al juicio del mundo las relaciones que de sus correspondientes tenía [...]»⁶⁸ (CP: 162). De forma similar a lo que sucede en la obra del escritor veneciano —al que sin embargo desprecia en el interior del relato, seguramente por su hispanofobia (CP: 192)— el narrador llega al Monte Parnaso, donde, bajo la autoridad de Apolo, un grupo de autores cultos discute sobre los vicios y costumbres de la sociedad. Así, se crea un tribunal formado por poetas:

No quiso Apolo dar esta judicatura a los legistas, porque allí se habían de tratar no materias de hacienda, sino de reformatión de costumbres [...], y así, puso en esta ocupación a los poetas, hombres tan virtuosos cuanto desintereados, aunque algunos decían, culpándole con la misma culpa, que la pasión de padre le había cegado en esta elección. (CP: 164-165).

El tribunal español está formado por cinco escritores del siglo XVI, introducidos por Salas según la fecha de su muerte: «Eran jueces de España los ilustres ingenios Garcilaso, Boscán y el divino Figueroa, fiscal Pedro Liñán de Ríaza, y relator Miguel de Cervantes» (2011: 165). Salas elige a los introductores del endecasílabo en español, padres de la poesía renacentista, y a tres poetas que habían pertenecido a un mismo círculo literario en los años ochenta del siglo anterior, de los cuales solo conoció con seguridad a Cervantes.

Por el tribunal pasan tipos literarios que definen vicios de la sociedad cortesana del siglo XVII, como «el Aparente», que «siempre ha vivido más con los de la calle que con los que están dentro de sus puertas» (CP: 173) o «el Afeinado», castigado «por haber puesto la última felicidad en ser visto, ha sido el

⁶⁸ La influencia de Boccalini en la obra de Salas Barbadillo fue estudiada por Cauz (1977: 28-32). Para la influencia del satirista veneciano en la literatura española, resulta fundamental el estudio de Robert Williams (1946). Sobre las tradiciones al castellano, puede consultarse también el trabajo de Donatella Gagliardi (2010).

hombre más público de su tiempo» (CP: 174). Ambos representan la obsesión por la opinión y la honra, denunciada por Salas a lo largo de toda su literatura.

«El artificioso» (CP: 176) es el espejo los pretendientes cortesanos ávidos del favor del poder, que son definidos por Liñán con duras palabras: «Para ellos, el más poderoso es el más bueno [...]. La ambición destos insaciables amenaza la ruina de los imperios. No tienen condición propia, porque ajustándose a la del que han menester, viven con las de todos y sin ninguna» (CP: 176). Sorprende por eso la magnanimidad del tribunal, que no impone castigo de ningún tipo:

Después de haberse cobrado los jueces de tan larga suspensión en que estuvieron, decretaron que, como no fuese en ofensa de la religión y grave escándalo de las costumbres, cada uno viva como pudiere en las cortes y palacios, considerando que siempre los que sirven, aun los que con muchas ventajas, vienen a ser los engañados. (CP: 177)

Se tratan varios casos que responden también a vicios más comunes, como el del pícaro «Buenas Manos» (CP: 179) para el que no existe castigo en el Parnaso «pues hombre de semejante vida se conserva en las repúblicas cristianas, donde [hay] tanta justicia» (CP: 181), o el de una bella mujer cordobesa que «resístese a las bodas de muchos que la han pedido» (CP: 194), antecedente de la Dorotea de *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*.

Asimismo, hay un episodio que tiene lugar el día de «ocio de los jueces y ministros de nuestro tribunal, porque solos tres días en la semana asistían a esta ocupación» (CP: 189) que indaga también en la construcción de una idea de literatura: el narrador asiste a la representación de una comedia de «un ingenio hasta entonces no acreditado» (CP: 190), en la que se denuncia el enfrentamiento entre autores:

Admiré mucho que entre los ingenios grandes se hiciese la guerra con armas tan indignas de su autoridad, enseñando ellos mismo el camino al vulgo por donde

les ha de perder el respeto, porque solo con referirles lo que los unos a los otros se dicen, los ofende con sumo desprecio: y quisiera ser medio para unir sus voluntades y emedar sus lenguas, pero desesperé desta empresa por no tener la autoridad bastante para efetuarla, siendo más cierto sacar de todos ofensa que agradecimiento. (CP: 191)

Teniendo en cuenta la opinión del narrador (trasunto de Salas) y el papel reservado a los escritores en el tribunal encargado de reformar las costumbres, *El curioso* puede entenderse como una reflexión sobre la función social de la literatura. El relato ilumina también la problemática planteada en la primera parte de la obra: la sátira es posible y legítima fundamentalmente cuando utiliza como vehículo la ficción. Por ello, a lo largo de *El caballero puntual* no solamente se ponen de relieve los defectos de don Juan de Toledo, sino también los vicios de una sociedad que toma el escarnio como forma de entretenimiento. A este respecto, resulta fundamental la figura de Salazar, en la que se unen el consejero sabio y el *contador* de relatos. Precisamente, la introducción de ficciones utilizando como marco la trama principal de la novela sirve para poner de manifiesto las relaciones establecidas entre realidad y ficción. Lo veíamos, por ejemplo, en la reacción de don Juan de Toledo al encontrarse con el Manrique, esa especie de *alter ego* literario, al escuchar el diálogo *Las gradas de san Felipe*.

En línea con lo anterior, la segunda parte de *El caballero puntual* ahonda en la crítica a las sociedades urbanas españolas, y en particular a la sociedad cortesana. La primera parte mostraba el recorrido de la disparatada vanidad del personaje en Madrid, que se desarrollaba a lo largo de la mayor parte de la novela y se transformaba en escarnio público cuando el personaje perdía toda la reputación cosechada. En la continuación de la obra, se muestra ya un Puntual incapaz de desenvolverse en la corte. Su posición le lleva entonces a ciudades de tamaño mediano, donde el crédito basado en el anonimato previo se agota a una velocidad mucho mayor. Solamente la voluntad de Salazar servirá para llevarlo hacia la aldea, donde encuentra una tranquilidad que resulta completamente inoperante en términos literarios. El protagonista pasará a To-

ledo sin dejar de desear la corte, que se presenta como su anhelo principal pero también como su peligro particular. Así, resulta significativo que el primer engaño que le hagan en su ciudad natal sea obra de «un mesonero de la corte» (CP: 166) o que en el festín que prepara en la Huerta del Rey tenga en cuenta los gustos cortesanos: «Los aparadores representaron ostentación y grandeza, porque para este efecto trujo de Madrid mucha plata alquilada, queriendo que tuviese voz de suya con los presentes» (CP: 198). También las ficciones interpoladas en el interior del texto siguen esta misma dirección, en especial *Las gradas de san Felipe* y *El curioso*, que de formas diferentes muestran las debilidades de la corte. Con ellas, a partir del quinto capítulo, se produce una progresiva desintegración de la trama principal.

La segunda parte de *El caballero puntual* es, en fin, una obra que contiene diferencias sustanciales con la primera, en la que se desarrollan algunas características que, como veremos, serán comunes a las colecciones con marco más tempranas escritas por Salas.

II.4 LA SUBLEVACIÓN DE LOS EPISODIOS

Como hemos visto, la polémica clasicista sobre la unidad de acción y sobre la manera de engarzar los episodios no se relaciona únicamente con la épica en verso. Por ejemplo, Juan Bautista Avallé-Arce la cree en el centro de la decisión de Cervantes de prescindir de la intercalación de novelas cortas en la segunda parte del *Quijote* (1988: 34), en las que el autor alcalaíno promete insertar solo «episodios que lo pareciesen» (Cervantes, 2015a: II, 44, 1070), estableciendo una diferencia fundamental con la primera, donde, según explica el propio narrador, había introducido tanto *El curioso impertinente* como *El capitán cautivo*⁶⁹.

No obstante, y como precisamente prueba el hecho de que la disputa era extensible a géneros distintos a la épica en verso, en realidad la discusión entronca con las tradiciones literarias clásicas. El modelo seguían siendo las *Etiópicas* de Heliodoro, novela que para los escritores áureos era la que mejor había sido capaz de resolver la vinculación entre unidad y variedad. En palabras de Ana L. Baquero Escudero:

⁶⁹ A este respecto, pueden consultarse también los trabajos de Javier Blasco (1993) y Anthony Close (2007a), además del clásico estudio de Edward Riley (1989).

El caso de este autor [Heliodoro] es el del escritor que logra triunfar con ese objetivo de conseguir la variedad dentro de la unidad, ejemplo, pues, a imitar en el ámbito del relato extenso. La *Historia etiópica* de dicho novelista se inscribiría, por consiguiente, dentro de la tradición de un tipo de relato que [...] se caracterizará por la inclusión de distintas historias, si bien las mismas no quebrantan el principio unitario que debe sustentar toda obra literaria. El viejo precepto literario de la variedad en la unidad aparece, por consiguiente, vinculado a la compleja relación entre trama primera y episodios (Baquero Escudero, 2013: 14).

Sobre estos mimbres se sustenta la polémica áurea, que afecta particularmente a la prosa de ficción, y que resulta crucial en el desarrollo de la literatura de esta época. Al respecto, indica Juan Ramón Muñoz Sánchez:

La cuestión de la unidad artística se convirtió, en el filo entre los siglos XVI y XVII, en el centro del debate, entre otros aspectos cruciales e íntimamente emparentados, referidos a la legitimidad del arte poética, la relación y distinción entre la historia y la poesía, la suplantación del viejo *romance* por el renovado concepto de épica en prosa y la libertad del poeta. Un debate que afectó poderosamente a la literatura española tanto en la teoría como en la práctica. De modo que la mayor parte de nuestros escritores conformaron sus textos, independientemente de la modalidad genérica a la que se adscribiesen, en derredor de dos niveles narrativos, uno primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados. (2007a: 104-105).

Con todo, no debemos perder de vista que, en general, la existencia de dos niveles narrativos es común desde los orígenes de la literatura, y se mantiene, al menos, hasta el siglo XIX: «Desde la épica homérica hasta la novela del XIX, la narración en prosa se estructura, al menos, en torno a dos niveles narrativos: la fábula y las digresiones narrativas, entre las que se cuentan los episodios novelescos» (Muñoz Sánchez, 2007b: 128).

Ahora bien, no se trata únicamente de una noción de preceptiva poética, sino también de una moda literaria: el mundo del barroco es propenso a la *variatio*, como deja claro, de nuevo, Lugo y Dávila, en el prólogo de *La ingeniosa Elena*, cuando se refiere a las interpolaciones no contenidas en *La hija de Celestina*:

Te ofrece Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo esta agradable novela de la hija de Celestina, con tan nuevas galas vestida y amplificada, que aunque no dudo como estaba en su primer origen te agradase, ahora lo tengo por cierto. Pues en su género es perfecta y acomodada a nuestros tiempos, así en la materia, como en la elegancia, que se deben. (1983: 21)

La narrativa extensa había sido, a lo largo del siglo XVI, el contenedor ideal de otras formas más breves. Así, la inclusión de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* en la *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo seguramente mucho que ver en la considerable difusión del texto, y lo más seguro es que la pequeña novela morisca y el libro de pastores se retroalimentaran en su éxito editorial. Otro éxito de lectores, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, siguió el mismo esquema, con la interpolación de varias narraciones breves. La práctica irá en aumento, como puede verse en la primera parte del *Quijote*, por más que Cervantes decidiera tomar el camino contrario en la segunda, y por más que algún personaje, como el bachiller Sansón Carrasco, llegue a aludir al gusto de los lectores para justificar este cambio:

Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *el curiosos impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote. (Cervantes, 2015a: II, 3, 710)

Antonio Rey Hazas utiliza precisamente la diferencia entre *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena* para incidir en que la práctica habitual de la época era la contraria a la tomada por Cervantes en el segundo *Quijote*:

Se trata, más bien, entiendo, de una autocensura del propio Cervantes, dado que todos sus contemporáneos hacían lo mismo, sin excepciones, y se dedicaban a intercalar novelas y relatos constante y sistemáticamente [...]. El mejor ejemplo para confirmar mi interpretación, a causa de la rigurosa coetaneidad de las fechas, nos lo ofrece un buen novelista, muy atento al autor del *Quijote*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que había publicado en 1612 —cuando Cervantes solicitaba el privilegio de sus *Ejemplares*— *La hija de Celestina*, novela unitaria y sin interpolaciones que, sin embargo, dos años después, en 1614, reeditaba con el título diferente de *La ingeniosa Elena*, y con una serie de materiales nuevos, ajenos a la acción principal de la pícara, intercalados ahora en ella por primera vez [...]. Barbadillo sigue entonces, exactamente por las mismas fechas —lo que es muy significativo—, un camino completamente opuesto al de Cervantes, y en vez de ahondar en lo unitario, como él, acentúa al contrario la dispersión de sus interpolaciones novelescas. (2013: 186-187)

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en realidad *La hija de Celestina*, fue publicada sin la autorización del autor, por lo que, a falta de un testimonio del propio Salas, no sabemos hasta qué punto estaba satisfecho con la estructura de la obra. También Brownstein sostenía, a partir de las diferencias entre ambas versiones, que en Salas existía un incremento de la variedad en detrimento de la unidad (1974: 94), sin tomar en consideración *Patrona de Madrid restituida*, en la que existe ya una postura específica acerca de la variedad y la unidad. Todo ello condiciona sus conclusiones sobre la evolución en la escritura de Salas, basadas precisamente en la posición del autor madrileño en torno a las teorías poéticas neoaristotélicas y, en concreto, a las del Pinciano.

Ahora bien, conviene no obviar que una diferencia sustancial entre las interpolaciones de *Patrona de Madrid Restituida* y *La ingeniosa Elena*, en tanto que las primeras se vinculan con la trama principal —al modo elegido por Cer-

vantes en la segunda parte del *Quijote*⁷⁰—, y las segundas se introducen directamente como metaficciones. A este respecto resulta también significativa la ya señalada diferencia entre la primera y la segunda parte de *El caballero puntual*: en la obra publicada en 1614 solo se interpolan algunos poemas —especialmente epigramas— dentro de la reunión académica de la huerta, justo antes del final; en la continuación, en cambio, se introduce constantemente material lírico, narrativo y dramático. Porque, tal y como hemos visto, las metaficciones interpoladas en obras narrativas extensas no son exclusivamente de tipo narrativo: la poesía ocupa un lugar predominante en este aspecto, especialmente en géneros como la novela pastoril, e incluso los textos dramáticos habían comenzado a introducirse ya en el siglo XVI, precisamente de forma preferente en la novela bizantina⁷¹.

En cualquier caso, y teniendo en cuenta que ni siquiera la primera parte de *El caballero puntual* puede considerarse una excepción al respecto, todas las narraciones en prosa más o menos extensas de Salas, es decir, las publicadas como un libro autónomo, contienen en su interior no solo historias interpoladas, sino específicamente metaficciones: fragmentos de textos que sus personajes toman como literatura.

Volviendo a Cervantes, no cabe duda de que la relación entre fábula y episodios en la narrativa en prosa de principios del XVII tiene mucho que ver con la publicación de las primeras colecciones de novelas cortas. Si, como tradicionalmente se ha considerado, las *Novelas ejemplares* son la primera colección de novelas cortas en español⁷², su nacimiento no puede desligarse de la decisión del complutense de prescindir de las novelas interpoladas en la segunda parte del *Quijote*, como el propio autor explica:

⁷⁰ Así como, por cierto, también en *La Galatea* y el *Persiles*, narraciones preñadas de episodios secundarios que, sin embargo, no acaban de desligarse de la trama principal. (Baquero Escudero, 2006; Piqueras Flores, en prensa b; Muñoz Sánchez, 2003).

⁷¹ Cfr. *supra* I.3.2.

⁷² Algo que no resulta del todo exacto, como veremos en el siguiente capítulo: cfr. *infra*. III.1.1.

Muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas [...] salieren a la luz. (Cervantes, 2015a: II, 44, 1070)

De las palabras del autor del *Persiles* se han entendido casi siempre que las *Ejemplares* son el resultado de la decisión de excluir las novelas cortas del *Quijote* de 1615, aunque en realidad, un análisis detallado de los hechos parece indicar que la relación es, al menos, bidireccional (Piqueras Flores, 2015b; Santos de la Morena, en prensa)⁷³. De esta forma, no es posible ya considerar el nacimiento de las *Novelas ejemplares* casi como un hecho fortuito.

Teniendo en cuenta la reflexión que conlleva su nacimiento, las *Novelas ejemplares* no suponen solo la entrada de un modelo de tradición foránea —la italiana— en la literatura española, sino que, en cierto sentido, implican una autonomía de los episodios frente a la fábula. Ahora bien, no de todas las formas de episodios, sino solamente de aquellos que habían alcanzado un estatus bien diferenciado dentro del texto, por ello Cervantes se refiere exclusivamente a casos como el relato del capitán cautivo y, sobre todo, a la novela *El curioso impertinente*, la única metaficción en sentido estricto que contiene el primer *Quijote*.

Si entre 1612 y 1615 Cervantes está llevando a cabo la emancipación de los episodios, por las mismas fechas Salas Barbadillo está planteando una estructura narrativa en la que episodios sin relación directa con la fábula, es decir, metaficciones, llegan a adquirir un peso excepcional. Como decíamos, es un rasgo esencial de la mayor parte de la obra de Salas: de *La ingeniosa Elena*; de la segunda parte de *El caballero puntual* y, aunque en menor medida, de la primera; pero también de *El caballero perfecto*, en el que se inserta la novela corta *El descanso en el desprecio*; de *Don Diego de noche*, que introduce, además de varios poemas, un epistolario jocoso y un diálogo en verso; e incluso de obras dialo-

⁷³ Sobre la relación entre las *Ejemplares* y la segunda parte del *Quijote* resulta también muy recomendable el trabajo de Muñoz Sánchez (2013).

gadas (y, por tanto, con un carácter dramático) como *El cortesano descortés* o *La sabia Flora*. Hablamos de obras extensas, con un desarrollo argumental considerable, en las que las metaficciones se introducen como fundamentalmente como signo de variedad. Sin embargo, Salas explora los límites, dotando a las interpolaciones de un peso fundamental, de manera que llegan a condicionar al nivel narrativo primario.

Un caso extremo es *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), una de las creaciones más conocidas del autor. La obra tiene como protagonista al homónimo personaje folclórico, que, desde la tradición oral había enraizado ya en textos tan importantes como *El viaje de Turquía* o la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*. El primer tramo presenta una obra que mantiene una cierta vinculación con la picaresca, «apicarada» por usar las palabras de García Santo-Tomás (2008a: 80). Pedro llega a Granada huyendo de la justicia, y en el primer capítulo se venga de sus perseguidores con una ingeniosa burla. Se instala en casa de un amigo y, cuando este muere, roba a su viuda y se lleva con él a Marina, una bella criada, a la que en un determinado momento de la obra refiere su origen vil (*Pedro de Urdemalas*, 2013: 862-865). Como en *La ingeniosa Elena*, Salas Barbadillo limita el relato autobiográfico a la narración de los antecedentes, narración que desplaza desde el comienzo hacia una zona intermedia.

La pareja huye a Málaga, donde se embarca con destino a Italia, pero es obligada por la tripulación a desembarcar a Valencia. Allí los personajes cambian de nombre:

Mudó el nombre, y llamose don Juan de Meneses, dando el mismo apellido a la mozuela, que con título de hermana le acompañaba, y por nombre propio doña Inés, porque le pareció que Marina y don harían ridícula y desconforme consonancia. (2013: 866)

Y con este cambio se produce también una transformación sustancial en la estructura de la obra. La acción se detiene y, a diferencia de lo que sucedía en *La ingeniosa Elena*, los elementos picarescos se disuelven por completo. Juan e

Inés se dedican, como otros muchos otros personajes de Salas, no solo a fingirse nobles sino a vivir enteramente como ellos, en una constante representación que en este caso trae consigo la creación de un conjunto de actividades artísticas y literarias que se constituyen como una academia ficticia que ejerce como si fuera verdadera.

La elección de la ciudad del Turia no resulta, desde luego, casual, en tanto que Valencia fue una urbe especialmente destacada por el desarrollo de sus academias literarias, tal y como hemos visto⁷⁴ y como el propio Salas se encarga de recordar en el interior del texto:

Los caballeros mozos, los músicos, los poetas, y al fin toda gente ociosa y bien entretenida festejaban a mi señora doña Inés y eran de ella no menos festejados y favorecidos. Aquella casa fue la Academia de los Discretos de aquel tiempo. (2013: 878)

La presencia de esta academia ficticia sirve para interpolar diverso material de segundo grado: metaficciones de distintos géneros literarios: poesía, novela —las de *Ricaredo y Rosimunda* y *Polidoro y Aurelia*— y teatro, con la representación interna de *El gallardo Escarramán*.

En cierto modo, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* representa un estadio intermedio en la literatura académica de Salas, entre la incipiente situación presentada en la primera parte de *El caballero puntual* y una obra que se configurara enteramente como una academia real, como la *Casa del Placer honesto*. Lo singular de *Pedro de Urdemalas* es que asistimos dentro de ella a la integración de las dos formas preferidas por Barbadillo: en primer lugar, una fábula con episodios secundarios, a menudo independientes de ella, que es la estructura de *Patrona de Madrid restituida*, *La ingeniosa Elena* y *El caballero puntual*, donde todavía el hilo conductor mantiene su naturaleza de acción principal; en segundo lugar, una ficción cuya trama se adelgaza, de forma que se utiliza únicamente como continente de unos episodios que no solo han logrado la independencia

⁷⁴ Cfr. *supra* I.2.

de la trama principal, sino que han terminado por tomar el control de la obra. Esta tipología es la que encontraremos en las obras analizadas en la siguiente parte de nuestro trabajo: *Corrección de vicios*, *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*.

No se trata, sin embargo, de una evolución en la trayectoria literaria de Salas: *Pedro de Urdemalas* es coetánea a la segunda parte de *El caballero puntual*, así como a otras muchas creaciones de Salas, y pertenece a una etapa posterior a *Corrección de vicios*, cuya redacción se desarrolló prácticamente de forma simultánea a la de *La ingeniosa Elena*. Con todo, el cambio de rumbo que encontramos en el interior de *Pedro de Urdemalas* sirve para llamar la atención sobre un aspecto fundamental, pocas veces tenido en cuenta: que el nacimiento de las colecciones que contienen material literario en su interior (narrativo, pero también dramático y lírico) no tiene exclusivamente que ver con el nacimiento o con la importación de una tradición determinada, sino con el desarrollo extraordinario de uno de los dos niveles narrativos que conformaban el texto ficcional en el Siglo de Oro, aquel que se había considerado siempre como secundario.

primera parte

*Refiere Pedro à sus ordinarios
Academicos, una ingeniosa burla
y al mismo tiempo se prosigue,
con la narracion de la novela
intitulada Polidoro, y
Aurelia.*

Los amigos mas cõformes, y gustosos q̃ nunca acudieron con la siguiente luz à ver à los dos carissimos hermnos, que con artificiosos, y apacibles embustes entretenian à los vnos con lo mismo que murmurauan de los otros, haziendoles el plato de sus propias cosas, tambien guisadas, que desconociendolas, se deleytauan cõ ellas. Celebrauã mucho la treta feliz, cõ que Pedro auia desterrado de el lugar à los tres molestos y pessados, Poeta duro, Ta-
hur

PARTE III

EL DESARROLLO DE UN GÉNERO

III.1 CORRECCIÓN DE VICIOS

III.1.1 CORRECCIÓN DE VICIOS Y LAS PRIMERAS COLECCIONES QUE CONTIENEN NOVELAS CORTAS

Usualmente se toma la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes como hito fundacional de la novela corta española, en línea con lo declarado por el autor alcalaíno en el prólogo de la colección:

Que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (Cervantes, 2013: 19)

Cervantes se refiere de manera literal a la originalidad de sus textos: presenta creaciones propias y no traducciones de *novelle* italianas, que habían tenido amplia difusión impresa desde los años ochenta y noventa del siglo anterior, y que al parecer habían sido acogidas con notable éxito por el público español (González Ramírez, 2011). El propio autor, no obstante, sabía que su afirmación, tal y como está formulada en el prólogo, era incierta, en tanto que él mismo, como Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, había escrito y publica-

do novelas cortas en el interior de sus obras de narrativa extensa⁷⁵. El caso de *El curioso impertinente* resulta especialmente significativo, puesto que el relato se interpola dentro del primer *Quijote*, pero completamente desligado de la narración principal, como una metaficción. Así, por un lado, Maxime Chevalier ha creído necesario adelantar los comienzos de la novela corta en español algunos años, hasta la publicación del *Guzmán* y del *Quijote*: «La historia de la novela breve empieza con la primera parte del *Guzmán* y la primera parte del *Quijote*: los textos compuestos con anterioridad que calificamos de novelas cortas pertenecen a la prehistoria del género» (1999: 123). Por otro lado, Aldo Ruffinatto ha señalado que una de las principales novedades de las *Ejemplares* es su carácter de libro impreso (2013). Por último, se ha precisado también que Cervantes con las *Ejemplares* no es el primero en escribir novelas cortas pero sí en publicar una colección de ellas (Santos de la Morena, en prensa; García López, 2013: 19):

En términos históricos, Cervantes se refiere a la publicación de colecciones de novelas cortas, género compuesto hasta entonces de traducciones de colecciones italianas, en ocasiones a partir de una previa traducción francesa. La afirmación de Cervantes es cierta en el sentido de ser el primero en componer una colección de novelas cortas no basada en traducciones, y con la excepción de obras como *El Abencerraje*, parte de la *Diana* de Jorge de Montemayor o las novelas cortas intercaladas en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*. (García López, 2013: 19)

La alusión al *Abencerraje* recuerda que, más allá de la influencia italiana, existe una rica tradición española del relato breve anterior a Cervantes, rastreada por Edwin Place (1926), Marcelino Menéndez Pelayo (1947), Ludwig Pfandl (1952), Joaquín Del Val (1953), Walter Pabst (1972), Wolfram Krömer (1979) y por José Fradejas Lebrero (1985) entre otros⁷⁶. Para Evangelina Rodríguez Cuadros esta tradición tiene tres vectores fundamentales: la literatura oral, el cuento

⁷⁵ Cfr. *supra*. II.4.

⁷⁶ Un breve pero muy útil repaso crítico puede encontrarse en la tesis doctoral de Patricia Festini (2008: 7-12). Es interesante también el análisis y actualización que lleva a cabo Carmen Hernández Valcárcel (2002) del capítulo de *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo dedicado a los cuentos y novelas cortas anteriores al siglo XVII.

didáctico y la literatura moralizadora de origen medieval, que se unirían en Cervantes, «nudo gordiano» (1987: 17). La importancia que da la crítica al autor alcalaíno (y más exactamente, a las *Ejemplares*) resulta tal que incluso suele utilizarse el sintagma «novela corta postcervantina» (Copello, 1990; Festini, 2008⁷⁷) a la hora de definir el género. No obstante, recientemente Rafael Bonilla ha expuesto algunas matizaciones. El crítico considera que Cervantes «indudablemente creó un modelo, aceptado y transformado durante el seiscientos» (2010: 15), pero señala también que hubo:

Varios precursores que brindaron otras pautas a nuestros ingenios. Fórmulas asumidas y hasta reelaboradas por Lope, Tirso, Castillo Solórzano o Montalbán. No se trata, por tanto, de discutirle al complutense la paternidad del género, sino de subrayar una poligénesis autorial en la floración de la novela corta. (Bonilla: 2010: 15-16)

En torno al nacimiento de la novela corta española se ha ido dibujando un panorama crítico complejo que seguramente responde con mayor exactitud a la realidad literaria de la época, pero que, no obstante, deja siempre a Cervantes el trono fundacional del género, hecho que hasta el momento solo ha sido negado con rotundidad por Juan Ramón Muñoz Sánchez:

Cervantes no fue exactamente el creador de la novela corta española y tampoco el primero en novelar en lengua castellana. Pues el género se había desarrollado fructíferamente a lo largo del siglo XVI de forma asilada, en libros de cuentos y, sobre todo, integrado en el marco de la prosa de imaginación extensa y en otros discursos afines, diálogos, misceláneas, tratados, etc. Ni siquiera fue el primero en tomar conciencia de la elaboración, conformación y conceptualización de un género nuevo, puesto que se le habían adelantado Pedro de Salazar y Antonio de Eslava. (Muñoz Sánchez, 2016: 282)

⁷⁷ En el caso de Festini, la elección parece plenamente justificada: «Por medio de nuestro estudio trataremos de establecer el grado de influencia de los textos cervantinos en la novela corta del siglo XVII, que por cierto es mucho más profundo que lo que se puede vislumbrar a través de estos ejemplos» (2008: 85).

Parece claro que Cervantes no fue el primer autor en componer novelas cortas en español, pero cabe apuntar algunas consideraciones acerca de si las *Ejemplares* fueron la primera colección española de novela corta. Muñoz Sánchez cita las *Novelas* de Pedro de Salazar, que datan de mediados del XVI, en las que el autor muestra una fuerte conciencia del género y de la originalidad de su labor, de forma parecida a lo que expresará Cervantes medio siglo después: «Ningún español, que yo sepa, hasta ahora [ha] escrito en este género de escritura» (Salazar, 2014: 124). No obstante, las *Novelas* de Salazar permanecieron inéditas en su momento, y de hecho, pese a haber sido citadas por varios estudiosos del campo (Blecua, 1983; Gómez, 1998: 33; Colón, 2001: 16; Núñez Rivera, 2010), la primera edición impresa con la que contamos es la muy reciente de Valentín Núñez Rivera (2014). Precisamente, en una reseña de la edición declara Luis Gómez Canseco:

Gracias al impecable trabajo de Valentín Núñez Rivera, a los estudiosos del caso les queda por delante la tarea de repensar el género en España y a los lectores atentos y curiosos les aguarda un texto singular y hasta ahora inédito, que abrió la puerta al mismísimo Cervantes y a sus *Novelas* —no siempre— *ejemplares*. (2014: 194)

No cabe duda de que la edición de las *Novelas* de Pedro de Salazar es fundamental para el conocimiento y el estudio de la obra, pero en tanto que por su carácter inédito el texto representa un caso aislado, creemos que en líneas generales no influye en la historia del género novela breve, y por lo tanto no parece necesario repensar dicho género en este sentido. Algo distinto es el caso de las *Novelas en verso* de Juan de Tamariz (c. 1580) (Laspéras, 1987: 15), que, a pesar de permanecer también manuscritas, parece que pudieron influir en Mateo Alemán y en Lope (Muñoz Sánchez, 2016).

Tampoco creemos posible entender las *Novelas de invierno* de Antonio de Eslava (1609) exactamente como una colección de novelas. Es, «en sentido es-

tricto» (Núñez Rivera, 2013c: 41), la primera obra española que adopta y adapta el marco decameroniano. El marco interlocutivo está formado por cuatro diálogos entre otros tantos personajes venecianos, en los cuales se insertan diversos relatos, no todos originales, según declara el mismo autor (Eslava, 2013: 47). Desde mediados del XVI, encontramos varios diálogos en los que es común la interpolación de relatos más o menos breves. Estos diálogos, que han sido estudiados por Jesús Gómez (2001), serían: el Séptimo de los *Colloquios satíricos* (1553) de Torquemada, el *Crotalón* (c. 1555), los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1555) y los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) [1603?] de Gaspar Lucas Hidalgo. Las *Noches de invierno* de Eslava es el diálogo en la que estos relatos alcanzan un mayor desarrollo, hasta poder entenderse como «una obra híbrida en los límites del diálogo y la *novella*» (Gómez, 2001: 263), pero estamos de acuerdo con Gómez en que al género al que pertenecen es el primero:

Tanto la colección de Hidalgo [los *Diálogos de apacible entretenimiento*] como la de Eslava pertenecen al género dialogado, si bien la crítica suele analizarlas, probablemente por influencia de Menéndez Pelayo, desde el específico interés narrativo que poseen para los «orígenes de la novela» en España con anterioridad a la publicación, en 1613, de las *Novelas ejemplares* cervantinas. (2013b: 157)

Así pues, la afirmación de Cervantes en el prólogo de 1613 resulta verdadera al menos en cierta medida: las *Ejemplares* son la primera colección publicada —esto es, impresa— de novelas cortas originales escritas en español. Además, como indica González Ramírez, el complutense con sus *Novelas* es el que termina con el éxito editorial de las traducciones de las colecciones de *novellieri*:

Las *Noches de invierno* de Antonio Eslava (1609) no pudieron evitar una nueva reedición de las dos partes del libro de Straparola, algo que sí consiguiera las *Novelas ejemplares*, dándole el cerrojo definitivo a los *novellieri*, que con su llegada a España habían cumplido un papel decisivo en el origen de nuestra novela corta del Siglo de Oro. (2011: 1239)

Ahora bien, en la historia de las colecciones de novelas cortas parece producirse un vacío entre la colección del alcalaíno, que además es reconocido como cultivador del género por sus contemporáneos⁷⁸, y 1620, año en el se publican varios títulos. Por decirlo con palabras de José Montero Reguera:

Es realmente en la década de 1620-1630 cuando este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia del siglo XVII. La cronología, en este sentido, es muy reveladora, pues [...], aunque hay algún otro ejemplo de novela corta en el período que va de 1600 a 1613, entre esta última fecha y 1620 apenas hay nada, salvo reediciones de los textos cervantinos (*Quijote* y *Ejemplares*) y de Alemán (Guzmán), pero no colecciones originales nuevas de novelas cortas. (Montero Reguera: 2006, 166)

Montero Reguera tiene en cuenta no solamente las colecciones de novela corta, sino también las novelas interpoladas en narrativa extensa. Aun así, solo nota una excepción al periodo de vacío: los *Días del Jardín*, de Alonso Cano y Urrueta, colección publicada ya en 1619, es decir, poco antes de la eclosión del género. Isabel Colón, sin embargo, cita otras dos obras:

Antes de 1620 son pocas las novelas cortas que se han publicado, dejando a un lado las de Cervantes (1613), sólo se cuenta con las de Cortés de Tolosa [se refiere a los *Discursos morales*, publicados en 1617], o colecciones que, como *Corrección de vicios* de Salas Barbadillo, tienden a lo burlesco. (Colón, 2001: 22)

⁷⁸ Cervantes es citado como escritor de novelas cortas por sus contemporáneos en varias de ellas. Así lo hacen Tirso de Molina (1996: 243), Quevedo (1993: 490), e incluso Lope de Vega en *Las fortunas de Diana* (2003: 75), en un comentario equívoco, que parece oscilar entre la gracia y la pulla. El mismo Alonso Fernández de Avellaneda, o mejor dicho, el autor del prólogo del *Quijote apócrifo* —quizá el mismo Lope (Rey Hazas, 2005b, 28)— parece salvar de la condena literaria a las *Novelas ejemplares*, a las que no duda en llamar «comedias en prosa» (1972: 59).

Jean Michel Laspéras, por su parte, en un listado algo distinto (en el que recoge no las colecciones de novelas, sino las novelas cortas publicadas en España desde los albores del género (llega a citar una novela del siglo XV), entre 1613 y 1620 solo hace referencia a siete de las ocho novelas contenidas en *Corrección de vicios*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1615) (Laspéras, 1987: 16). Fernando Copello (1990: 14) considera dentro de su tesis doctoral hasta seis obras en este periodo (1613-1619): el *Fabulario*, de Sebastián Mey (1613); la *Parte Primera de varias aplicaciones y transformaciones*, de Diego Rosel y Fuenllana (1613); el *Espejo General de la Gramática en Diálogos* (1614) y *Las clavellinas de recreación*, de Ambrosio de Salazar (1614); la citada *Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo (1615); y los *Discursos morales*, de Juan Cortés de Tolosa (1617).

Como puede verse, ninguno de los cuatro críticos coincide plenamente con otro a la hora de establecer cuáles son las colecciones de novela corta de esta época. Para ordenar los datos de una forma más clara desarrollamos un listado con todas las obras, y situamos entre paréntesis los estudiosos que las consideran como colecciones de novela corta:

1. 1613: Cervantes, *Novelas ejemplares* (Laspéras, 1987; Copello, 1990; Colón, 2001; Montero Reguera, 2006).
2. 1613: Sebastián Mey, *Fabulario* (Copello, 1990).
3. 1613: Diego Rosel y Fuenllana, *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* (Copello, 1990; Montero Reguera, 2006⁷⁹).
4. 1614: Ambrosio de Salazar, *Espejo general de la gramática y diálogos* (Copello, 1990; Montero Reguera, 2006).
5. 1614: Ambrosio de Salazar, *Las clavellinas de recreación*. (Copello, 1990; Montero Reguera, 2006)
6. 1615: Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*. (Laspéras, 1987; Copello, 1990; Colón).

⁷⁹ La obra no aparece citada en el cuerpo del artículo (2006: 166), pero sí en el apéndice final, en el que incluye otros títulos que, «aun no correspondiendo estrictamente con el género, muestran algunos elementos de semejanza» (2006: 173). Lo mismo sucede con las *Clavellinas* de Ambrosio de Salazar y los *Discursos morales* de Cortés de Tolosa.

7. 1617: Juan Cortés de Tolosa, *Discursos morales* (Copello, 1990; Colón, 2001; Montero Reguera, 2006)
8. 1619: Alonso Cano y Urrueta, *Días de jardín* (Montero Reguera, 2006).

Copello toma en consideración cuatro obras publicadas en 1613 y 1614, que el resto de autores no considera como colecciones de novela corta. Por lo que se refiere al *Fabulario* de Sebastián Mey —publicado en Valencia por Felipe Mey, familiar del autor—, es un librito que, en palabras de Maria Rosso (2013: 134), «reúne cincuenta y siete textos pertenecientes a la tradición esópica y también a otros subgéneros narrativos (facecias, cuentos jocosos o de tipo novelesco, refranes glosados)». El material es heterogéneo y los cuentos no parecen originales, a juzgar por lo que declara el autor en el prólogo, en el que explica la finalidad didáctica de la obra:

Por lo cual es muy acertada y santa cosa no consentir que lean los niños toda manera de libros, ni aprendan por ellos. Uno de los buenos para este efeto son las fábulas, introducidas ya de tiempo muy antiguo, y que siempre se han mantenido, porque amas del entendimiento tienen dotrina saludable. Y entre otros libros que hay desta materia podrá caber este, pues tiene muchas fábulas y cuentos nuevos, que no están en los otros. (Mey, 1613: s/f)

Para Chevalier, el *Fabulario* es el último libro que contiene «cuentos novelados», género al que pertenecerían *El Patrañuelo* de Timoneda y las citadas *Novelas en verso* de Tamariz:

La novedad era para Nebrija conseja para contar; hubieran aceptado esta definición Joan Timoneda y Cristóbal de Tamariz: *El Patrañuelo* del uno y las *Novelas* del otro dibujan un género fronterizo entre cuento y novela corta, género que me he propuesto llamar cuento novelado. (1999, 123)

Género que habría llegado a su fin precisamente por la llegada de la novela corta, de la mano de Cervantes: «La novela corta desbanca al cuento

novelado. No se escribirán ya colecciones de este tipo: la última colección que los admite es el *Fabulario* de Sebastián Mey, que por una coincidencia simbólica se publica en 1613» (1999, 123).

También se imprimen en 1613 las *Aplicaciones y transformaciones* de Rosel y Fuenllana, y por ello es de suponer que Copello (1990) las incluye en el corpus de su tesis, en tanto que su trabajo se ocupa de la «*nouvelle post-cervantine*» hasta 1624. No obstante, las licencias para la impresión datan de septiembre y octubre de 1607, por lo que es una obra anterior a las *Ejemplares*. En cuanto al autor, por lo que respecta a nuestro trabajo, sabemos que:

Diego Rosel y Fuenllana era, antes de marcharse a Italia, un escritor perfectamente integrado en el circuito literario de la época. Y dentro de ese circuito podemos establecer de inmediato una relación con ciertos autores que, más tarde o más temprano, se interesaron por la redacción de novelas cortas: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Juan Cortés de Tolosa. (Copello, 1996: 131)

Pero lo cierto es que su libro difícilmente puede considerarse como una colección de novelas cortas. Al igual que en *Noches de invierno*, hay un diálogo —introducido, eso sí, por verbos declarativos— entre cuatro caballeros, que sirve como marco interlocutivo, vehículo del entretenimiento:

Que desde ayer que nos apartamos he trabajado de tal manera el ingenio que ni he comido con gusto, ni en toda la noche dormido, por solo acertar en alguna cosa, mas el sujeto es tan bueno que todo lo doy por bien empleado, que, fuera de ver de mucha utilidad estas aplicaciones, dan descanso al oído del que las oye y avivan el entendimiento. (Rosel y Fuenllana, 1613: 3)

En cuanto a la diferente tipología de los relatos introducidos, recurrimos a la clara explicación de Copello:

Su *Parte primera de varias aplicaciones y Transformaciones* se compone de dos tipos de relatos. El primero es la *aplicación y transformación*: se explica allí la derivación

de un nombre a través de una fábula o historia que culmina con una metamorfosis que tiene un sentido moral [...]. El otro tipo de relato es la *aplicación*, es decir aquél que no termina en metamorfosis. Son las aplicaciones mucho más breves y se limitan a explicar el origen del nombre de una ciudad. (Copello, 1996: 132)

La obra tiende en cierta medida, ya desde el principio, hacia la miscelánea cultural de inspiración renacentista, género hoy bien definido (Rallo, 1984; Alcalá Galán, 1996). Así, en el segundo capítulo Rosel introduce un discurso sobre los siete planetas y días de la semana (Rosel y Fuenllana, 1613: 5), mientras que en el tercer capítulo Menandro introduce otro sobre las partes del elefante (1613: 13). En general, pese a que Rosel y Fuenllana estuviera relacionado con los autores que cultivarían la novela corta, sus relatos se parecen bien poco a estas.

También están en la línea de las misceláneas renacentistas las dos publicaciones de Ambrosio de Salazar, gramático dedicado a la enseñanza de español en Francia, donde se publicaron sus textos en ediciones bilingües. De este modo, en las *Clavellinas de recreación*, «cuya finalidad es enseñar español a través de una pedagogía placentera [...] se ha señalado la deuda [...] con la *Florista española* de Melchor de Santa Cruz y con la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía» (Copello, 2009: 451). Del mismo espíritu bebe el *Espexo general de la gramática en diálogos, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana. Servirá también de vocabulario para aprenderla con más facilidad, con algunas historias graciosas y sentencias muy de notar* (Salazar, 1614: s/n). Como en otros libros de este estilo, existe una división interna según los días de la semana. Además, Paloma Díaz-Mas (2003) ha encontrado una interesante conexión entre una de las historias de este *Espejo* y un cuento de *La gran sultana* de Cervantes.

También pueden catalogarse como miscelánea los *Días del jardín*, de Alonso Cano y Urrueta, obra hasta hace poco prácticamente desconocida, y que solo cita Montero Reguera (2006: 166, 173), a partir del catálogo de Anne Cayuela (1996: 332-383). Es una obra que trata «temas varios, pero ordenados en

discursos monográficos de cierta extensión; y no se habla de fenómenos y prodigios, sino de asuntos de índole práctica en lo espiritual y en lo político» (Suárez Figaredo, 2014: 272). El título, que se relaciona con colecciones posteriores de novelas y otros materiales literarios, en realidad poco tiene que ver con estas: «Agora te ofrezco discursos que acompañaron las manos valientes de su General cultivando, los ratos que ociosas, plantas de un jardín de una su villa de Espinardo, sobre Murcia, en que hallas su nombre y título» (Cano y Urrueta, 2014: 277).

Pese a que *Días del jardín* no puede considerarse una colección de novelas cortas, es cierto que la materia discursiva que lo conforma estuvo, en estos años, merodeando alrededor del género. En este sentido, Montero Reguera (2006) demuestra, a partir de las *Noches claras* de Manuel Faria y Sousa, publicadas en 1623, la cercanía entre ambos géneros, al menos desde el punto de vista editorial. Como el mismo Faria y Sousa indica en el prólogo, el libro se inserta en las coordenadas de la miscelánea cultural, y no en las de la novela corta:

Y más esta edad, que llegando un autor a un librero, le pregunta luego si el libro que trae es de patrañas, porque no se gasta aora otra cosa. Pero aquí (depuesta toda presunción) ofrezco libro, que el sabio puede llevar para su estudio, y la dama para su estrado: el que no fuere estudioso para su entretenimiento, y el que fuere dañado, para su embidia, o para su rabia, si rabia y embidia no es lo mismo. (Faria y Sousa, 1623: 11, *apud* Montero Reguera, 2006: 168)

De hecho, el propio autor indica que su título iba a ser *Discursos morales, políticos y satíricos*, pero que fue cambiado por las preferencias mercantiles del librero (Faria y Sousa, *apud* Montero Reguera, 2006: 169-171). El título original recuerda sin duda a los *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa, publicados en 1617 y considerados por la mayor parte de la crítica (Copello, 1990; Colón, 2001; Montero Reguera, 2006) como una colección de novela corta, tal y como veíamos anteriormente. En realidad, el libro de Cortés de Tolosa muestra una naturaleza genérica doble. Por un lado, hay una primera parte que está formada

por numerosas epístolas de carácter discursivo acerca de asuntos diversos, semejante a los posteriores *Días del jardín* y *Noches claras*; por otro, hay una segunda parte formada por cuatro novelas cortas: *Novela del licenciado Comadre*, *Novela del licenciado Periquín*, *Novela del desgraciado* y *Novela del nacimiento de la verdad*. Hay entonces en *Discursos morales* dos géneros bien diferenciados, no una mezcla de ellos. En este sentido, la obra de Cortés de Tolosa es más bien un libro *con* novelas y no un libro *de* novelas, como prueba el hecho de que el autor considerara oportuno reeditar tres años más tardes sus novelas junto con su *Lazarillo de Manzanares*, añadiendo además una quinta novela corta: *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*. Tanto la reedición de los relatos de Cortés de Tolosa en un libro dedicado exclusivamente a la novela como las afirmaciones de Faria y Sousa muestran el proceso de conformación del género editorial.

III.1.2 LA PRIMERA COLECCIÓN ENMARCADA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dentro del primer gran periodo de publicación de Salas Barbadillo, la última obra que ve la luz es *Corrección de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guían la virtud*. Más allá de lo barroco del título, *Corrección de vicios* es la única obra original publicada durante la segunda década del siglo XVII que cabe considerar, junto con las *Novelas ejemplares*, una verdadera colección de novelas cortas.

En principio, podría pensarse que el autor del *Quijote* influyó en Salas, con quien desarrolló una cierta relación de amistad. Precisamente, el escritor madrileño firmó una de las aprobaciones para la publicación de las *Ejemplares*, fechada el 31 de julio de 1613. Así lo pensaron, por ejemplo, Arnaud (1979: 165-222) y Cauz (1977: 67). Sin embargo, como ya notó Emilio Cotarelo (1907: xli), Salas firmó el final de su obra en Tudela de Navarra el cuatro de agosto de 1612 (CV, 1615: f. 195r)⁸⁰. Difícilmente pudo Salas conocer las *Novelas ejemplares* antes de escribir *Corrección de vicios*, porque, como ha indicado recientemente José En-

⁸⁰ Pese a lo común, citamos *Corrección de vicios* por la edición *princeps* (1615), ya que la edición moderna de Emilio Cotarelo (1907) presenta un texto con numerosos errores. Modernizamos la ortografía y la puntuación.

rique López Martínez (2014: 4), nuestro autor estuvo ausente de la corte entre enero y septiembre de 1612, y fue en junio cuando Cervantes entregó el manuscrito para su primera aprobación.

A este respecto, cabe fechar la obra, o al menos el marco que se utiliza para interpolar las novelas cortas (que bien pudieron escribirse con anterioridad) entre el 3 de octubre de 1611, cuando muere la reina Margarita —«Llegó el tiempo en que la reina nuestra señora, D^a. Margarita de Austria, cuyo espíritu feliz goza ya de la quietud y el verdadero descanso» (CV: f. 65r), y el citado 4 de agosto de 1612. Hay también al inicio de la obra una alusión fallecimiento de su hermano Diego: «La muerte del licenciado Diego Gerónimo de Salas Barbadillo, mi hermano» (CV: f. 1v), que, como indican Cotarelo (1907: LXIX) y Pérez Pastor (1907: 467), tuvo lugar el siete de enero de 1612. No obstante, López Martínez (2011a: xxxviii) señala que el deceso pudo ocurrir también durante el viaje de Alonso de Salas Barbadillo fuera de la corte, de forma que conociera la noticia tiempo después. En cualquier caso, *Corrección de vicios* es seguramente una colección de novelas cortas independiente de las *Novelas ejemplares*, e incluso podría considerarse al mismo nivel que la obra cervantina, como la primera colección española:

Así pues, el texto que Salas imprime a finales de 1614 se debe entender a la luz de otros posibles modelos distintos de las *Novelas ejemplares*, y por esta razón, aunque inferior en calidad literaria, se ha de considerar análogo al cervantino por cuanto a que sería asimismo la primera colección de novelas —entiéndase aquí, simultánea— en lengua castellana, no «imitadas ni hurtadas» ni «traducidas de lenguas extranjeras», como afirmaba sobre sí el autor del Quijote. (López Martínez, 2011a: 4-5)

III.1.3 ANA DE ZUAZO, BOCA DE TODAS VERDADES Y LA CONFORMACIÓN DE UN MARCO INTERLOCUTIVO

Corrección de vicios es una obra dirigida a Ana de Zuazo, camarera de la reina con la que Salas mantuvo una relación de amistad y admiración. No solo le dedica, de forma muy elogiosa, el libro:

Común estilo es entre todos los que dedican libros, afirmar que los mueve a semejante acción el pagar y satisfacer obligaciones. Yo Señora, que siento diferente que todos estos, digo que la mayor que podré tener a v. m. en mi vida es el haberme permitido que haga el discurso de estos pocos pliegos, honrado con la anterioridad de su nombre y favorecido con el amparo de su singular ingenio. (CV: s/f)

Sino que también la convierte, desde el principio, en la narrataria del relato: «Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo refiere a doña Ana de Zuazo la jornada que hizo a Burgos y Zaragoza» (CV: f. 1r), haciendo de *Corrección de vicios* una especie de narración epistolar de una sola dirección. Las alusiones en segunda persona son especialmente comunes al inicio de cada capítulo: «Después, señora, que con tantas desdichas» (CV: f. 1r); «mucho querría, señora, proceder» (CV: f. 6r); «fuerza es que me confiese v. m., señora mía, que hasta agora no ha dado ocasión en todo lo referido» (CV: f. 50v); incluso llegan a servir para justificar la estructura de la obra: «Procuro, señora, no dilatarme mucho en los capítulos, porque arribe v. m. más presto al descanso, que una carrera muy larga, aunque se dé por un campo bellísimo, de una y otra parte adornado de árboles, fatiga y ofende» (CV: f. 76v). Hay en este aspecto además una vinculación entre la amena naturaleza y la lectura de ficción, que será común a lo largo de la obra.

Por otra parte, la presencia de Ana de Zuazo como interlocutora del relato sirve para disminuir la distancia entre realidad y ficción. En este sentido, el marco de *Corrección de vicios* narra el viaje de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo por Burgos y Zaragoza hasta llegar a Tudela, donde conoce a Bocas de todas

verdades. Sabemos que al menos parte del recorrido es real, en tanto que Salas visitó la ciudad castellana y la aragonesa en 1612⁸¹ y no hay razones para dudar que hiciera lo mismo con la Navarra, a juzgar por las descripciones de la ciudad. Se produce, por tanto, una especie de juego autoficticio que queda subrayado con la presencia de Ana de Zuazo como destinataria real del texto. El procedimiento de Salas ha sido visto por López Martínez como un antecedente del empleado por Lope en las novelas intercaladas en *La Circe* y *La Filomena*, esto es, las denominadas por la crítica como *Novelas a Marcia Leonarda* precisamente por tener en común la misma destinataria⁸²:

Corrección de vicios [...] es con toda seguridad uno de los modelos inmediatos de determinados recursos de una colección de primer orden para la historiografía literaria: las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega [...]. En sus cuatro únicas novelas italianizantes, el Fénix hará uso de las mismas digresiones en segunda persona, dirigidas igualmente a una dama verdadera, su amada Marta de Nevares bajo el pseudónimo de Marcia Leonarda y con las que también aprovecha para referirse a él mismo con su identidad real. Se trata de uno de los aspectos más originales que los historiadores de la literatura han señalado en estas piezas de Lope, en ocasiones asociándolo con el género epistolar, y en otros caracterizándolo como una ficcionalización retórica de aspectos de la conversación [...]. Pero aquellos antecedentes no explican del todo los aspectos más originales de estas digresiones novelísticas sin el antecedente concreto de *Corrección de vicios*. (2014: 11-12)

Más allá de la figura de Ana de Zuazo como narrataria, el marco de *Corrección de vicios* se configura fundamentalmente en torno a Boca de todas verdades, variante del loco-cuerdo que Salas Barbadillo cultiva a lo largo de toda su literatura, tal y como recuerda Cauz:

⁸¹ Cfr. II.3, n. 66.

⁸² Algo que ya apuntó Fernando Copello (1994).

Utiliza este personaje tan a menudo que se ha dicho que su manía es la de crear y presentar protagonistas enajenados. Excéntricos de una manera u otra lo son Boca de todas verdades (*Corrección de vicios*), Pedro Ceñudo (*El necio bien afortunado*), don Juan de Toledo (*El caballero puntual*), don Lázaro (*El cortesano descortés*), don Diego (*Don Diego de noche*), Alejandro (*El curioso y sabio Alejandro*), y hasta don Florisel, el perruno caballero andante de «La peregrinación sabia».⁸³ (Cauz, 1977: 69)

Por ello, el primer capítulo de la obra no solamente sirve para narrar el viaje autobiográfico de Salas por Burgos y Zaragoza, sino también para hacer una aproximación al curioso personaje. Así, en su estancia en Zaragoza va a visitar «la casa de los enfermos del juicio, donde no hallé persona considerable que mereciese el nombre de entretenido» (CV: f. 3v). La escena sirve para introducir una digresión acerca de la paradójica locura de la razón: «Todo este mundo es casa de locos, y aquel es el mayor de todos, que piensa que no lo es» (CV: f. 4r), y se anuncia así uno de los ejes vertebradores de la obra, la denuncia de un mundo enfermo por la vanidad:

Su cordura es la mayor locura del mundo, pues no son virtuosos por amar la virtud sin interés, y solamente por su desnuda verdad, sino porque yo lo diga. Viven en la esclavitud de la vanidad y abrazan el buen nombre sustentándose del aire del pueblo y de ser señalados con el dedo. (CV: f. 4v).

Tras la digresión, y justo antes de abandonar la ciudad, un personaje le habla de Boca de todas verdades, con quien, anuncia, se entretendrá en Tudela y podrá así pasar el calor del verano venidero: «Pasaréis muy entretenidos estos rigurosos calores, que ya nos amenazan, porque hallaréis allí a Boca de todas verdades» (CV: f. 5r). La idea del entretenimiento proporcionado por el loco estaba ya presente desde la visita a la casa de los locos: «No hallé donde no hallé persona considerable que mereciese el nombre de entretenido» (CV: f. 3v), y

⁸³ García Santo-Tomás incluye también a «Paladio, “hidalgo lector de libros de caballerías” que se vuelve loco y es aborrecido por sus vecinos (*La estafeta del Dios Momo*)» (2008a: 64).

ciertamente se hará efectiva cuando el protagonista, el trasunto ficticio de Salas, conozca a Boca de todas verdades, que amenizará su estancia en Tudela tanto con su conversación como con sus novelas.

Además, existe una correspondencia entre ciertas formas de entretenimiento y las inclemencias meteorológicas, muy asociadas a la narración o representación de ficciones. Si en *Patrona de Madrid restituida* encontrábamos el tópico asociado al frío del invierno y a la reunión en torno a la hoguera⁸⁴, en *Corrección de vicios* se vincula al calor de verano, como ocurrirá implícitamente también en *Casa del placer honesto*. Ciertamente, las referencias cronológicas del texto, tanto internas —se hace alusión a la víspera de la fiesta de santa Ana, es decir, el 26 de julio (CV: f. 133v)—, como externas —el citado colofón de la obra, fechado el 4 de agosto—, indican que la redacción de la obra y el viaje que dio lugar a ella sucedieron en verano.

En la presentación de Boca de todas verdades quedan definidas no solo las características del personaje, sino también la forma esencial de la obra:

—¿Quién es Boca de todas verdades? ¿Hay quién en la edad nuestra, tan inclinada a la mentira y engaño se pueda levantar sin ser tirano con este nombre gozando en gracia de todos la corona de verdadero?

—Sabed —me respondió— que en este hospital de donde vos salís ahora estuvo un ingenio, natural de Toledo, que habiendo venido forzado de una mocedad a este reino, viéndose ausente de su dama y sin remedio de poder a volverla tan presto, perdió el juicio. Puédoos asegurar que si todos los que nacen debajo de aquel clima son agudísimos y sutiles, que por su parte cumple muy bien con la obligación, porque demás de ser muy docto en las humanas letras, filosofía y matemáticas, y sobre todo altísimo poeta. Su boca parece mar de elocuencia, y aunque habla mucho, siempre es bueno, y por la mayor parte admirable. En todas las materias es muy universal, fácil en los donaires y grave en las sentencias, guiando a propósito de lo que trata algún cuento que prueba su intención. (CV: f. 5r-v).

⁸⁴ Cfr. supra. II.1, n. 41.

Aparece así una vinculación clara entre la crítica a la sociedad áurea y el entretenimiento a través de la ficción, que unen sus caminos en las novelas de carácter satírico que se introducirán a lo largo de *Corrección de vicios*.

Una vez que el personaje de Salas Barbadillo llega a Tudela, el encuentro con Boca de todas verdades es descrito de forma muy escueta pero significativa: «Pareciome, y bien, que era quien yo buscaba, y así caminé derecho a oponérmele al discurso y calentarle en alguna plática de que yo cogiese utilidad y deleite» (CV: f. 7r). De nuevo nos encontramos con la dualidad horaciana *delectare/prodesse*, uno de los aspectos sobre los que la narrativa de Salas reflexiona con más asiduidad, y que, como veíamos, supone uno de los cimientos sobre los que se desarrolla *El caballero puntual*, que el autor madrileño estaba escribiendo durante estas fechas⁸⁵.

La primera conversación tiene lugar a la hora de la sobremesa: «Llegábase ya la hora del comer, y yo porfiele tanto para que viniese a mi posada y me acompañase en la mesa, que tuvo gusto en dármele. Presto cumplimos con este embarazo» (CV: f. 7r-v). En ella, se desarrolla una sátira mordaz contra los escribanos y, más tarde, contra los alguaciles, a partir de un caso concreto que relata a Salas. Resulta significativo que la obra establezca diferencias entre este relato —de longitud considerable para considerarlo una interpolación—, que se da de forma oral y es real dentro del texto (es decir, es una vivencia de Boca de todas verdades), y la novela que le sigue, narrada también por Boca de todas verdades, pero presentada directamente como una ficción escrita: «Y para que veáis de una vez qué gente es esta, escuchad, por vida mía, una novela que en octavas tengo escrita, y intitulada: *El mal fin de Juan de buena alma*» (CV: f. 13r).

A partir de este punto, las novelas intercaladas ocuparan la mayor parte de la obra, conformando aproximadamente dos tercios de la extensión de *Corrección de vicios*. Sin embargo, cada una de las novelas va precedida de un diálogo entre Salas Barbadillo y Boca de todas verdades, de forma que se busca un motivo que favorezca su inclusión. Para un acercamiento al texto más ordenado, centraremos primero nuestra atención en la configuración de estos

⁸⁵ Cfr. *supra* II.3.

diálogos como marco interlocutivo y posteriormente nos detendremos en el análisis particular de cada novela.

Una vez que concluye *El mal fin de Juan de buena alma*, Salas vuelve a la posada y se reencuentra con su «nuevo amigo» (CV: f. 30v) por la noche:

Porque con deseo de hallar algún lugar fresco (porque la noche era de las más calurosas del año) había salido al puente, donde le hallé en conversación de algunos caballeros y damas, de los más principales de la ciudad, porque el sitio obliga mucho a que no le dejen pasar soledad, así por ser la puente una de las mejores de España como por sujetar la arrogancia del Ebro, que visita los muros de esta vieja ciudad. (CV: ff. 30v-31r)

De nuevo vemos alguna conexión entre el entorno y la amena conversación que desembocará en la narración de otra ficción: la noche calurosa, y el río como elemento de un paisaje idílico. La plática es, en este caso, prácticamente un monólogo en el que Boca de todas verdades relata el caso de un cortesano que, a pesar de su comportamiento ejemplar, es injuriado varias veces y finalmente muere en batalla. Se trata de otra vuelta a uno de los temas preferidos por Salas: el de los buenos y malos pretendientes cortesanos, que enlaza con el sentido satírico de la obra, que, como Francisco Lugo y Dávila al prólogo de la colección, va muy encaminado a la denuncia de la sociedad cortesana: «Y es justo, oh lector, que en el tiempo que reina la mentira, tan compañera de la adulación cortesana, estimes quien saca la verdad a la luz» (1615: s/f). Además, es también un regreso a Madrid, de modo que hay hasta una alusión a la lonja de san Felipe (CV: f. 25v), uno de los espacios preferidos por nuestro escritor para describir el ambiente cortesano, y al que volverá en el entremés intercalado en la segunda parte de *El caballero puntual*⁸⁶.

Como en el caso anterior, el relato es de carácter oral y se diferencia claramente de la novela que sigue, que esta vez no sirve como continuación de la

⁸⁶ Cfr. *supra* II.3.2.

argumentación llevada a cabo en la conversación, sino para alejarse de la tristeza producida por ella:

—Señor, ¿dónde vamos? ¿Para qué nos entristecemos con materias cuyo remedio no está a nuestra disposición? Mudemos de plática, buscando algo que, más que bien, nos entretenga.

Con esto, volviendo el rostro a mirarme apacible y risueño, sacó otro papel del pecho, como el pasado, y leyó la novela que se sigue. (CV: f. 37r-v)

La estancia de Salas Barbadillo en Tudela continúa por la vía del entretenimiento: «Traté de hacer mi despacho por la mañana y reservar la tarde libre al entretenimiento» (CV: f. 55r). Así, narra la asistencia a un partido del juego de pelota de la mano de Martín Francés Menor, amigo real de Salas, con el que se intercambiaría poemas laudatorios en los preliminares de *La ingeniosa Elena* (IE: 17-19). Tras el brevísimo pasaje que sirve como elogio del amigo, ambos van en busca de *Boca de todas verdades*, a quien encuentran encolerizado. Se repite el esquema: primero una larga digresión acerca de los hombres casados que sirven a doncellas, a partir del caso particular de una hermana de *Boca*, a la que sigue la lectura de una novela. Es llamativo que en este caso el personaje abra su escritorio, y elija entre varios papeles la novela que considera más acorde al momento:

Así decía, y yo y el amigo que me acompañaba le escuchábamos con mucho gusto, cuando deseoso de dárnosle por todos los caminos, abrió un escritorio y, después de haber mirado diferentes papeles, halló uno que le pareció más a propósito, y en él leyó la novela que se sigue. (CV: f. 60r-v)

Al inicio del capítulo siguiente, Salas Barbadillo profundiza en la naturaleza extraordinaria de *Boca de todas verdades* como loco-cuerdo, volviendo a la carga contra la sociedad cortesana del momento:

No me admiro de que el mundo llame a este hombre loco y le estime en tan baja opinión, pues se atreve a poner las verdades en carnes, en tiempo que la lisonja

se lleva todas las reverencias y es la que tiene en palacio ocupados tantos aposentos como la vanidad. (CV: ff. 76v-77r)

A continuación, narra una enfermedad que lo mantiene en cama, y por la que Boca de todas verdades va a visitarlo. En esta ocasión no hay lectura de una novela, pero sí un relato oral de considerable extensión sobre la vida de un mercader segoviano que se usa como ejemplo de codicioso: «Boca de todas verdades castiga con severas razones el vicio de la miseria, y a propósito, con donaire, refiere la vida de un mercader escaso de condición» (CV: f. 76v). De este modo, la diferencia entre las novelas insertadas y los relatos a modo de ejemplo queda delimitada únicamente por dos rasgos que, no obstante, son claramente identificables: la escritura frente a la oralidad y la ficción frente a la realidad. El capítulo termina con Boca de todas verdades pidiendo a Salas Barbadillo que también lo entretenga a él: una inversión de papeles que se desarrolla dentro de la ficción, pero no fuera de ella, en tanto que Salas alude a unos versos que, sin embargo, no se interpolan: «Decidnos vos algo agora que más nos entretenga, y yo entonces, tan obediente como siempre, cerraré con unos versos la conversación» (CV: f. 81v).

No parece casualidad entonces que el diálogo vespertino se dedique a la caracterización de la mentira en la sociedad áurea, y que la apariencia se trate en términos de ficción:

Llámesese descortesía estrecharle a uno tanto, que eche de ver que se le ha conocido que añade ceros a la partida, porque se pretende ya que solemnicemos sus fábulas y, escribiéndolas con letras coloradas, les hagamos fiesta y guardemos su día. (CV: f. 82v)

En el mismo sentido, existe una equiparación entre pintura e historia: «Historiadores y pintores, conténtame la gente, bien pueden ir en la procesión. Los unos sirven a la lisonja de los rostros [...]. El historiador hace lisonja a la fama y autoridad del linaje» (CV: f. 85v); que se extiende a amantes y poetas:

«Estos son los capitanes y supremas cabezas, pues de una mujer hacen una estrecha, un cielo y toda la esfera» (CV: ff. 85v-86r). Frente a la confusión social entre verdad y mentira, se propone una delimitación clara entre realidad y ficción, caracterizada por la naturaleza artificiosa de las novelas, naturaleza que tiene que ver con la escritura y con el ingenio, subrayado especialmente en las novelas en verso:

—Veamos qué os parece de estos versos, aunque sueltos en la consonancia, atados en el discurso con las mejores razones que yo he podido. Censuradme esta novela, y alabadme por lo menos el asunto.

Y apenas empezó a leer cuando yo a escucharle con apacible atención. (CV: f. 86r-v).

Tras el periodo de reposo en cama, el personaje de Salas Barbadillo sale con Boca de todas verdades: «Nos fuimos a un apacible sitio que aquí dicen la Alameda, donde entre algunos árboles deste género discurre un arroyuelo apacible» (CV: f. 101r). De nuevo, la representación del espacio idílico, con unas constantes características, como la presencia del arroyo, va unida no solamente al entretenimiento sino también a la literatura y al arte en general: «Hallamos allí tres amigos y, después de haberles saludado y elegido sitio en su compañía, nos suspendimos todos a las voces de tres músicos que iban cantando este romance» (CV: 101r).

En esta ocasión, Salas sí que interpola los versos líricos de los que habla, aunque para ello tenga que forzar la verosimilitud de la escena, puesto que los reconoce como suyos: «Preguntó el autor, y sabiendo que era yo el dueño [...]» (CV: 103r). Se trata de un romance de carácter elegíaco, escrito tras la muerte de Belisa, enamorada de Salas, a la que dedicó la mayor parte de sus versos amorosos. El fallecimiento de Belisa debía de estar muy reciente, dado que Barbadillo alude a ella en la dedicatoria de *Corrección de vicios*, cuando habla también de la muerte de su hermano Diego: «Porque a un mismo tiempo hice tres pérdidas grandes [...]: la de Belisa, sujeto por la belleza maravilloso y por

las costumbres más amable, a quien mi voluntad hizo la mayor obligación» (CV: f. 1v).

A partir del poema, Boca de todas verdades comienza una digresión sobre el «¡ay!» con que se cierran todas las estrofas, que es en realidad una reflexión sobre la conveniencia de la queja en el mundo:

Y últimamente, señores, para que se conozca la miseria de nuestra naturaleza, toda nuestra vida, desde que damos el primer paso hasta el último en la jornada de este mundo, es un ¡ay! continuado: con ¡ay! nacimos [...], entra luego la edad, que amonesta el juicio, y con ella un batallón de ciudadanos pretende aquel, y dice: ¡Ay, si yo consiguiera la dignidad que deseo! [...]. Dánsela, después de muchos pasos y largo trabajo, ¿acábase el ay? ¿halló fin el quejarse? No amigo, porque la ambición tiene muy grande estómago, y mientras mayor es el bocado, más le digiere. (CV: ff. 103r-104v)

La reflexión entronca con la naturaleza crítica de la obra: se censura la queja por la necesidad de deseo constante, nunca satisfecho, promovido por una sociedad que, al menos según el parecer de Boca de todas verdades, está desorientada por el cambio de modelo. Así, la queja constante no puede separarse del gusto por la apariencia, ni tampoco por la lisonja como medio para lograr desenvolverse. Ahora bien, la obra deja una salida: la queja está permitida en sujetos verdaderamente desdichados, como sucede con Salas y sus amigos: «Todos cuatro le rompimos el discurso, y cada uno dio a entender, confirmando lo que él había propuesto que vivía con disgusto particular y que su queja era la más acomodada con la razón, engendrándose della el verdadero ¡ay!» (CV: f. 104v).

La conversación se convierte en una competición de desdichados en la que Salas aprovecha para narrar su situación: el amor honesto y casto por una dama (que suponemos es Belisa) y su destierro de Castilla a causa de la envidia de otros. Su narración posibilita la victoria, por cuya alegría recita unos versos no interpolados, a los que sigue una novela de Boca de todas verdades:

Hasta aquí dije yo, y antes que el juez pronunciase —tanto vale la verdad en los nobles ánimos—, desistieron los tres de la competencia, cuando yo, alegre con la victoria, serví con unos versos el último plato de la conversación; y después Boca de todas verdades, por cumplir con los ruegos de los presentes, sacó a juicio esta novela. (CV: f. 108r)

El esquema inicial del marco —comentario de Boca de todas verdades que suele incluir un relato de un caso que se supone real, al que sigue la narración de una novela escrita—, del que la obra se había ido distanciando, se retoma en esencia en el siguiente capítulo, con una ligera variante: primero hay una digresión de Boca sobre el oficio de los músicos y después se inserta la novela, pero en este caso es Salas quien la narra, culminando así la inversión de papeles que se había anunciado anteriormente (CV: f. 81v): «Y yo entonces, a imitación de las tuyas, había escrito la novela que se sigue; se la leí con deseo de ser corregido de tan gran maestro (CV: 131v.)

Tras la reflexión sobre los músicos, y la novela narrada por Salas, titulada *Antes morir que decir verdad*, *Corrección de vicios* se adentra en una reflexión sobre múltiples aspectos de la vida literaria. El autor-narrador no encuentra a Boca de todas verdades a lo largo de dos días, hasta que un amigo le lleva hasta él. El excéntrico personaje aparece retirado en una casa principal de la ciudad, que se caracteriza, de nuevo, por tener características de lugar ameno:

Palacio en tiempos de los reyes de Navarra, porque estando por una parte dentro de la ciudad, por otra caen sus galerías sobre el río Ebro, de donde se descubren nobilísimos campos. Entramos en la huerta, que dice muy bien con la casa, así por la variedad de frutas como por la copia y abundancia, y hallámosle en ella. (CV: f. 142r).

Boca explica su ausencia como un retiro voluntario provocado por la melancolía que sufre en ocasiones:

Siempre soy necio, pero nunca tanto como cuando estoy melancólico, y he menester huir entonces de las gentes para no fatigarles con mi propio discurso [...]. Aquí vengo [...], procurando entretenerme con estos amigos muertos, que los libros sabios este nombre merecen. (CV: f. 142v).

El pasaje bien parece un homenaje a don Quijote, no solamente por la afición de Boca de todas verdades a la lectura —aunque, eso sí, sobre todo a los clásicos grecolatinos, y no a los libros de caballerías—, sino por su caracterización no únicamente como un colérico, sino más bien como un colérico-melancólico.

De nuevo se introduce un discurso digresivo, esta vez en torno a la poesía como arte principal: «Humillados están estos estudios y el arte príncipe de los demás» (CV: f. 143v), y a los diferentes tipos de poetas de su tiempo: los que «estudiaron los versos del amigo [y] quieren gozar del título sin advertir que recitar bien unos versos dice buen representante pero no poeta» (CV: f. 143r); los «gramáticos rebeldes y contumaces» (CV: f. 143r); los «que traducen, diciendo mal en castellano lo que el otro bien en latín o toscano» (CV: f. 144r); los que «piensan que no estriba la dificultad en otra cosa sino en valerse de consonantes extraordinarios» (CV: ff. 144v-145r); los «poetas eternos, que dan principio a una obra sin acertar jamás con el fin y mueren dejando empezado un soneto» (CV: f. 145v); los «que fabrican versos ininteligibles y, fundando en una sofistería y vano concepto, cada día que amanece pregonan soneto nuevo» (CV: f. 145v); «los que, con poco estudio y menos experiencia, se determinan a volver letras humanas a lo divino» (CV: f. 146v); y por último, «los que más turban la república» (CV: f. 148r): «los que se arrojan a escribir comedias, faltos y ajenos de la invención y disposición» (CV: f. 148r).

Concluye el pasaje relatando la historia de un clérigo dramaturgo que cometía varios de los errores descritos anteriormente: «Que, queriendo escribir comedia a lo divino, sacó al tablado el alma vestida con espada y capa y un sombrero con muchas plumas» (CV: f. 149r), y que «perdía [...] en cada una de las comedias que escribía doscientos reales, aunque le pagaban cuatrocientos»

(CV: f. 149r-v) porque, «para que fuesen dulces» (CV: f. 149v), acompañaba su escritura de dulces por los que, al término de la comedia, pagaba seiscientos en la confitería.

La larga digresión resulta una completa radiografía satírica de la realidad poética del Siglo de Oro, que Boca de todas verdades describe incluso con ejemplos de versos ridículos. A través de la sátira, puede entenderse, como si de un negativo se tratara, el concepto ideal de poesía para Salas, que reniega de la comercialización de la literatura, especialmente en el teatro⁸⁷, y de algunos usos y corrientes poéticas del momento, como la divinización de la literatura profana o el incipiente culteranismo.

Termina el capítulo con el anuncio de una nueva novela leída, con una sugestiva variación: Salas Barbadillo cuenta a Ana de Zuazo la negativa recepción que tuvo el relato cuando fue narrado por Boca de todas verdades:

Y luego, con no pequeño gusto mío, me leyó la novela que v. m. aquí verá. Y como quien más bien sabe dará su censura, asegurándola que estaban entonces presentes más de cuatro destos que se toman la mano en dar su parecer sin pedírsele, creyendo que así se adquieren y llegan a ser superiores de los otros, que dijeron con invidia y ignorancia (como a los tales las más veces le sucede) mil errores que defendieron con ciega obstinación y porfía. Y entre ellos algunos disonantes tanto de la buena razón que por el extremo llegaron a ser graciosos, que si yo pudiera referirlos con la misma puntualidad que pasaron, pienso y no lo dudo que fueran de más apacible entretenimiento que la fábula que del fin deste discurso tiene su principio. (CV: ff. 151v-152r)

La crítica a los defectos de una sociedad fuertemente literaturizada no concierne entonces únicamente a los creadores, sino que se amplía también a los receptores. De esta forma, el diálogo con Ana de Zuazo, destinataria principal de la obra, se convierte también en un diálogo con el lector, al que deja libertad de juzgar la novela que sigue a la reflexión. Hay entonces una toma de perspec-

⁸⁷ Cfr. *supra* I.3.2.

tiva que sitúa la sátira —feroz en Boca de todas verdades— en unas coordenadas más complejas.

El interludio entre las dos últimas novelas es fundamentalmente una diatriba contra los afeites femeninos, donde se reafirma el carácter colérico de Boca de todas verdades. La última conversación entre los dos personajes principales es una crítica del peculiar loco-cuerdo a los vagamundos, que ocupan el lugar de los pobres legítimos. Finalmente, Boca de todas verdades se despide de Salas Barbadillo porque tiene que viajar a Pamplona.

Una vez mostrado el personaje de Boca, cabe hacer algunas apreciaciones sobre la creación del personaje y sobre la posible influencia de Cervantes, motivo de desacuerdo entre la crítica. Rey Hazas habla de un «ascendencia quijotesca o vidrieril» (1986: 29). Luc Torres cree que es un homenaje tanto a don Quijote como a Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera de la novela ejemplar homónima, y apunta a propósito de las fechas:

Si advertimos que la Tasa y tres Aprobaciones de las Novelas Ejemplares están fechadas a principios de julio y agosto de 1612, y dado el común aprecio entre los dos ingenios, no sería extraño que Salas Barbadillo hubiera tenido conocimiento de *El Licenciado Vidriera* antes de componer su *Corrección de Vicios*, y que se inspirara del personaje cervantino de loco predicador para idear al protagonista de su novela. (Torres, 2010: s/p)

Como hemos visto, y especialmente por su actitud frente a la sociedad, Boca de todas verdades tiene muchos más puntos de contacto con Tomás Rodaja que con el ingenioso hidalgo. Sin embargo, advierte López Martínez que, teniendo en cuenta que *Corrección de vicios* terminó de escribirse en agosto de 1612, resulta prácticamente imposible que para entonces Salas Barbadillo conociera las *Novelas ejemplares* y, por tanto, *El licenciado Vidriera* (2014: 6). Ciertamente, frente a lo defendido por Torres, resulta altamente improbable que Salas hubiera tenido noticia de la colección cervantina, pero no por ello cabe descartarse la posibilidad de que conociera una versión previa de la novela,

que pudiera haber circulado de forma manuscrita por la corte antes de que nuestro autor la abandonara, tal y como el mismo Luc Torres conjetura (2010: s/p). Por otro lado, el conocimiento de la novela también pudo ser de carácter privado, a juzgar por la cierta relación que tuvieron Cervantes y Salas. Rey Hazas y Sevilla Arroyo exponen que la novela se acabó de redactar tras la vuelta de la corte a Madrid, hacia 1606 (1996: xxxix), por lo que la hipótesis de que Salas conociera el Vidriera cervantino no resulta descabellada.

Más allá del posible modelo previo, y dejando abiertas todas las posibilidades, cabe destacar que la obra se cierra de nuevo con una alusión a doña Ana de Zuazo, donde Salas señala el supuesto carácter real de su creación:

Si esta relación tuviese para v. m. algo de entretenimiento, la suplico me avise para que yo prosiga con los demás discursos que con él tuviere. Bien pienso que mi pluma ha escrito mal lo que él dijo bien, y que si v. m. le oyera, confesara que era sujeto digno de toda alabanza; pero esto será algún día, porque él vive con grandes deseos de conocer a v. m. el ingenio que tantos justamente admiran. (CV: f. 195r)

En tanto que Boca de todas verdades es, en realidad, un personaje literario, y las novelas por él leídas son en realidad fruto del ingenio de Salas, el marco de la obra puede interpretarse como un desdoblamiento del autor en los dos personajes: el Salas Barbadillo ficticio y Boca, que posibilita la sátira tomada desde un punto de vista ajeno. El final de la obra resultaría así un juego irónico establecido por el escritor y Ana de Zuazo, que además sirve para iluminar el pasaje en el que una de las novelas relatadas por Boca era juzgada por el público oyente, que, quizá podría conjeturarse, pudiera estar inspirado en una anécdota real ocurrida al propio Salas en una reunión académica.

En cualquier caso, tenemos un marco que orienta a una determinada lectura de las novelas, bien porque su inserción vaya precedida de una digresión que tiene relación con el tema principal, bien porque se expongan juicios previos. No obstante, a partir de la narrataria, encarnada por una figura real a la

que Salas tenía afecto, dota también al lector no solo de libertad de juicio, sino también de una invitación a ejercer ese juicio a la hora de acercarse a cada una de las ocho novelas contenidas en *Corrección de vicios*.

III.1.4 NOVELAS INTERCALADAS

III.1.4.1 *El mal fin de Juan de buena alma*

El mal fin de Juan de buena alma es una novela corta escrita en octavas. Salas Barbadillo había utilizado este metro como cauce narrativo ya en *Patrona de Madrid restituida*, en la línea de la epopeya culta, pero no en novelas cortas de carácter cómico. La elección de la octava para novelar, no obstante, guarda similitud con las narraciones en tercetos interpoladas en *La ingeniosa Elena*, que debieron ser escritas más o menos por las mismas fechas. Con el inicio de la obra, Salas introduce algunas alusiones autorreferenciales: «Pluma, ¿qué os detenéis? ¿Miráis si hay lodo? Que más no reparéis en eso pido» (CV: 13v); se subraya de este modo el carácter escrito como rasgo diferencial de la novela.

El nombre de Juan de buena alma remite a un personaje cándido en demasía, al que se le puede engañar con facilidad (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 105), y de esta forma anuncia Salas el protagonista de la primera novela corta de *Corrección de vicios*:

Era el alma del Juan tal como buena,
a lo escrito, señores me remito:
veréis una virtud maciza y llena
de un precioso valor casi infinito.

(CV: f. 13r)

No obstante, y como indica Arnaud (1979: 72), el uso del nombre es claramente irónico. De hecho, es una denominación escogida por el pueblo de Madrid, cuando el protagonista comienza a llevar a cabo sus aventuras:

Juan de buen alma el pueblo le llamaba,
sirviendo la malicia de instrumento,
porque della emanaba y procedía
saber el vulgo hablar por ironía.

(CV: f. 18r)

Este Juan de buena alma, al contrario que el folclórico, se caracteriza fundamentalmente por su habilidad para mentir; es un «sutil y elevado quimerista» (CV: 14r) que se asemeja a otros ilustres personajes de Salas como don Diego de noche y como otro don Juan, el Caballero puntual. Su facilidad para el engaño sirve como una afilada crítica contra la sociedad áurea:

¿Cómo los caballeros principales
han de decir la verdad? ¡gentil locura!
Eso se queda ya para oficiales,
gente baja, que vive en desventura.

(CV: f. 15r)

Hay un largo pasaje en el que don Juan es comparado con el diablo, no solo por su malicia, sino también por su habilidad: «No cabe Satanás en su pellejo, / que en el infierno celebró este día / por ver que hay otro más de su consejo» (CV: f. 17r). Tras la introducción del carácter del personaje (CV: ff. 15r-13r), don Juan es enviado por su padre a Madrid para resolver un pleito. Una vez resuelto a su favor, el joven pide poder continuar en la ciudad, porque es el lugar idóneo para desarrollar sus destrezas: «Que es Madrid ancho campo, y sus malicias / tienen aquí ocasión de echar el resto» (CV: f. 16r). En este sentido, hay una pequeña reflexión sobre la naturaleza de la justicia de la corte, que preanuncia el final del personaje:

La corte es un lugar que fácilmente
al bueno y malo ofrece su acogida;
pero triste de aquel de quien se siente

el torpe paso y la engañosa vida,
pues su justifica igual, recta y prudente,
que a todos busca y a ninguna olvida,
lastima como azote riguroso
como al más pequeño al poderoso.

(CV: f. 16v)

A partir de este punto, el narrador no relata episodios acontecidos a don Juan de buena alma en la corte, sino que hace una digresión sobre los peligros motivados por el desempeño del personaje como embaucador, bajo la sentencia «tanto va el cántaro a la fuente...», que se desarrolla a lo largo de varias octavas:

Pero el grosero barro que a la fuente
va una y otra vez y nunca para,
gozando los cristales y corriente
del agua hermosa, fugitiva y clara,
tal vez deja aquí el asa, allí la frente,
que la fortuna, en lisonjear avara,
retira el brazo del favor y ayuda
y los placeres en pesares muda.

(CV: f. 19r)

La larga digresión contiene un inciso dirigido a Belisa, interlocutora poética de Salas Barbadillo. Esta pequeña alusión supone también la creación de una paradoja narratológica, puesto que, según el marco de *Corrección de vicios*, el narrador de la novela interpolada es Boca de todas verdades, y no Salas:

Suspende algo el pesar, Belisa mía,
que avasalla tu heroico entendimiento,
y al caso que mi pluma te presenta
libres oídos da con alma atenta.

Por las estrellas verdes te conjuro,
de tus ojos, que amor celebra tanto.

(CV: f. 20r)

Los versos —dos octavas y media— son una huella que indican que seguramente *El mal fin de Juan de buena alma* (y probablemente, otras novelas de la colección, quizá todas) estaban escritas antes que el marco. Por otra parte, sirven como aviso introductorio del último y principal pasaje de la novela. Don Juan sale de la corte para participar en «un caso grave [...] / contra el rey, en Sevilla cometido» (CV: f. 20r): un avaro muere, dejando en herencia veinte mil ducados a un caballero; en el testamento indica su nombre y la casa donde vive; don Juan consigue entrar al aposento del escribano, haciendo copia de la llave, de forma que falsifica el testamento a su favor: «Mira la firma bien, el signo mira / y hasta la menor letra considera» (CV: 23v). No obstante, el destinatario del testamento, un viejo honrado, reclama la herencia y, por consejo de su hijo, lee detenidamente el testamento, de forma que encuentra el error de don Juan:

Mas llegando a la fecha, halla que había
treinta y cuatro años que otorgado estaba,
y que nuestro buen don Juan aún no tenía
treinta y uno, y en esto imaginaba:
porque cómo debérsele podía
tal cantidad, y bien consideraba
si estaba por nacer; así descubre
cuánta malicia aquel papel encubre.

(CV: f. 27v)

Don Juan reconoce su fechoría y es condenado a morir ahorcado. En la conclusión de la novela, el narrador se detiene en la naturaleza ejemplarizante del final, llegando a hacer incluso un elogio de la horca:

¡Santo árbol de justicia, no lo creo,
paréceme imposible; estoy dudando,
que tal ave en tu nido puesta veo,
y te está con su canto regalando;
ahora sí que hiciste buen empleo,
ojalá que te fueses ocupando
cada día con gente deste oficio,
para tus aras propio sacrificio.

(CV: f. 29r)

El desenlace está en la línea del de *La ingeniosa Elena*. La idea del malhechor castigado será común en la literatura de Salas, tal y como ha subrayado Costa Ferrandis (1981: 279), aunque irá perdiendo peso a lo largo de su producción, y de hecho entre las novelas de *Corrección de vicios* encontraremos casos en los que los delincuentes no sufren sanción alguna por su comportamiento.

III.1.4.2 *La dama del perro muerto*

El texto comienza con una larga alabanza a la ciudad de Barcelona, característica que será común a gran parte de las novelas cortas españolas. Conocido es el caso de las *Historias peregrinas y ejemplares* de Gonzalo Céspedes y Meneses (1623), colección de seis novelas que tienen lugar en diferentes ciudades españolas, elogiadas al comienzo de cada relato. Laspéras relaciona su presencia con los escritos apologéticos sobre diferentes urbes que surgieron en España durante el Siglo de Oro (1987: 365), pero, en cualquier caso, se convierte en un elemento singularizador del género; que esté presente en gran parte de las novelas de la temprana *Corrección de vicios* puede quizá tomarse como una prueba del influjo de Salas Barbadillo en autores posteriores.

La historia está protagonizada por Teodora, «una dama del Andalucía» (CV: f. 38r) que queda definida con unos atributos físicos que recuerdan a la Elena de *La ingeniosa* y con una vestimenta y un modo de comportamiento que tienen ciertos componentes de representación teatral:

Valiente en el talle y briosa en el lenguaje, el color del rostro moreno, el de los ojos negro, el de los dientes blancos y el de los cabellos pardos. Mostraba en las manos el deseo de parecer bien; y aun toda su persona lo decía a voces; porque el arte de vestirse era peregrino, el andar cuidadoso, el cubrirse y descubrirse con el manto, tal vez echando mano, y tal vez envainándola en el guante, se había adquirido a fuerza de largo estudio, representando tan bien este papel, que se conocía claro, que antes de salir al tablado se ensayó muchas veces. (CV: f. 38r)

Pero la dama es caracterizada también como una «arrogantísima criatura» (CV: f. 38r), que genera irritación entre los habitantes de la ciudad: «Luego a sus primeros cantaron su descortesía a los naturales de aquella ciudad» (CV: f. 38v). Teodora es un personaje que contiene algunos elementos de las pícaras, fundamentalmente la práctica de la prostitución —«Paraba en codiciosa y mecánica, como lo son todas las que abren tienda y viven por las ordenanzas y constituciones venéreas» (CV: f. 38v)— y el linaje vil, escondido por ella:

«Por mi desdicha y malas inclinaciones, he dado en la bajeza de vida que profeso, deshonoré a mis padres con nombrarlos, siendo gente ilustre y calificada». Y esto lo afirmó tanto que quien no supiera que era hija de un mulato y una morisca pensara que sus padres eran tan godos en sangre como Clodoveo. (CV: f. 43r)

Sin embargo, la dama no contiene ningún rasgo más habitual en las pícaras. En palabras de Misun Kwon:

Aunque Teodora se presente como hija de un padre mulato y una madre morisca, no cumple ningún otro requisito de la novela picaresca. Ni tan siquiera es ingeniosa como otras pícaras, que con su atractivo conseguían luchar contra la difícil vida. (2002: 299)

Así, al contrario que en otros relatos de *Corrección de vicios*, no será la protagonista la que fabrique las tretas e invenciones, sino el objeto de ellas: «Conjuráronse contra ella todos los años verdes del lugar» (CV: f. 38v). El ar-

gumento consistirá precisamente en el desarrollo de algunas de estas burlas, la primera de ellas —la satisfacción de un caballero agraviado por Teodora, preparada por unos caballeros toledanos— concluye precisamente haciendo público en un soneto —intercalado en el texto— el origen vil de la muchacha (CV: f. 44r), de donde adquiere el sobrenombre que da título a la novela:

También la última burla tiene como broche una poesía vejatoria que incide en la temática del perro muerto, aunque con un nivel de crueldad superior, con el que se busca que la dama abandone definitivamente la ciudad:

Apenas había dado el reloj de las doce cuando todos los tejedores del engaño entraron por su calle, clamando con grandes aullidos al modo de un perro cuando se muere, y después de haberla hecho abrir la ventana y contándole la historia amarga, la colgaron a su puerta un mastín muerto, y a sus pies estas seguidillas. (CV: f. 53r)

El acoso al que es sometida Teodora obtiene resultado inmediato: la mujer pone rumbo a Italia en unas galeras, acompañada de un hombre veneciano (CV: f. 54r). Salas Barbadillo termina la novela haciendo explícita la moraleja:

Esta es la vida arrastrada que traen las mujeres libres [...]. Se despeñan y arrojan a la torpeza de tantos vicios y liviandades, y es misericordia divina poner este acíbar en los deleites de la tierra, para que abriendo los ojos de la razón, los apartemos con las manos y pisemos con los pies. (CV: f. 54v)

Tal y como veremos en el resto de novelas de *Corrección de vicios*, *La dama del perro muerto* tiene su sustento fundamental en la burla, que tiene a lo largo de la colección tres fines fundamentales: el económico —el más habitual—, el punitivo y el lúdico —este último es el que encontraremos, por ejemplo, en *La niña de los embustes*—. Dentro del segundo tipo, la novela presenta una interesante cualidad: muestra el uso de la burla no solo como escarmiento sino también para lograr expulsar de la sociedad a un sujeto rechazado por ella.

III.1.4.3 *El escarmiento del viejo verde*

La tercera novela de la colección indaga en un tipo literario tradicional: el viejo verde. El relato comienza con un elogio de la ciudad de Granada, de los más extensos y elaborados de Salas Barbadillo en los inicios de sus narraciones (CV: ff. 60v-62r). Se presenta a continuación al protagonista: un boticario llamado don Francisco, humilde de nacimiento, que gracias a su trabajo había conseguido dinero y, por tanto, un matrimonio con una dama principal de la ciudad. Se expone también su debilidad por el sexo femenino, y el sufrimiento de su esposa, doña Camila, por esta cualidad negativa:

Siendo la pobre señora mártir con la condición de su marido, por ser de su naturaleza inquieto y poco seguro en esta parte de la sensualidad, de quien dejándose llevar más de lo que la razón permite, y cerrando los ojos a la luz de los consejos que se le daban, se dejó vencer y atropellar tanto que destruyó en estos vicios mucha parte de sus bienes. (CV: f. 62v)

Frente a la esperanza de la esposa en que la edad reconduzca el comportamiento de don Francisco, Salas subraya cómo su vejez acentúa su lascivia: «En los años ancianos procedió con más libertad en sus pasiones que en lo florido de su juventud, y tanto que parecía que traía siempre a la oreja alguna legión de espíritus lascivos que le persuadían y le engañaban» (CV: f. 63r).

El censurable comportamiento del viejo se relaciona con su afición a asistir a «todas las fiestas y actos públicos» (CV: f. 63r), acompañado siempre de «gente más moza» (CV: f. 63r) que ayuda a disimular su edad. Con el ejemplo de don Fernando, que además se tiñe la barba y viste como un joven, se introduce un extenso excursus sobre la pérdida de reputación de la vejez como signo de sabiduría (CV: ff. 63r-65v). En esta línea, don Francisco es caracterizado como un pretendiente de mozas ridículo, que «pagaba mucho y gozaba poco» (CV: f. 65v).

El viejo, como hombre ocioso, parte para Valladolid, donde se celebra el nacimiento del futuro Felipe IV⁸⁸, para aprovechar el ambiente festivo que reina en la ciudad. Pucela, como sede de la corte —lo fue entre 1601 y 1606— es definida por Salas de forma similar a su Madrid natal, como un lugar de confusión, del que don Francisco, carente de ingenio, no obtiene provecho: «Embarcose en el mar dudoso de la corte, donde halló tanto en que tropezar y caer, que nunca se levantó que no fuese para dar mayor golpe» (CV: f. 66v). Al mismo tiempo, se narra también la llegada a la corte de Emerenciana, una vieja alcahueta que viaja a Valladolid desde Alcalá para huir de su mala fama y que encontrará en don Francisco su víctima perfecta:

Se había venido a esconder entre la muchedumbre de la corte, en quien unas cosas a otras se embarazan y no se dejan ver ni descubrir, con menos que alguna más que mediana diligencia; la cual, sin usar de su oficio, se había estado queda hasta que llegase una buena ocasión que la pudiese sacar todas las manchas y tapar los resquicios de sus paredes, buscó una casilla enfrente de la de don Francisco, y luego el diablo se la puso en las manos, que es gran persona de solicitar negocios donde sabe que le va su interés. (CV: ff. 67v-68r)

Emerenciana va acompañada de una joven llamada Teresa, personaje que se sitúa de nuevo en la estirpe de Elena, una «mozuela de muy buena cara» (CV: f. 68r), cuya belleza, adornada para que pareciera la de una dama, sirve para estafar a don Francisco. La joven llega a seducir al viejo, que llega a pensar en matar a su mujer para poder casarse:

Maquinaba extraños errores, ciegos desatinos y locos desvanecimientos, siendo tan cruel en el ánimo, que muchas veces determinó volverse a Granada, y matando con secreto a su honrada y cristiana mujer, celebrar bodas y nuevos

⁸⁸ El dato nos ayuda a establecer la cronología interna de la novela en torno a 1605, aunque la externa, dado que el narrador cita la muerte de la reina Margarita, ha de establecerse más allá de octubre de 1611. El dato nos lleva a pensar que *El escarmiento del viejo verde* fue escrita por las mismas fechas que el marco de la colección, como quizá otras novelas de *Corrección de vicios*.

himeneos con la alimentada de Teresica, pareciéndole que su honra y virtud era tan constante y firme. (CV: f. 70r)

El cuerpo de Teresa, es decir, su belleza y su supuesta virginidad, se convierte en un capital a explotar para la pareja formada por la vieja y la joven, de forma semejante a lo que sucedía con Elena en *La ingeniosa* —caso analizado en estos términos por García Santo-Tomás (2008b: 51-57)—. Dentro de la novela, Salas interpola unas seguidillas cantadas por Teresica, entre «otras muchas que yo no me acuerdo» (CV: f. 71v) que sirven para acabar de seducir al viejo cuando este visita a la muchacha en su casa. Irónicamente algunos versos son, en realidad, una referencia a la situación planteada en la novela:

Las doncellas de ogaño son como huevos,
que por frescas se venden y hay pollos dentro.
Judas son con las niñas las alcahuetas:
danles paz en el rostro para venderlas.
(CV: f. 71r)

La muchacha deja solos al viejo verde y a la alcahueta. La vieja inventa una historia sobre un hijo en apuros, necesitado de dos mil escudos, y le ofrece el matrimonio (y la virginidad) de Teresa por esa cifra. Don Francisco, viendo la oportunidad, «loco, turbado y fuera de juicio, cogió la escalera y, volviendo más diligente que pasa el cometa por el aire, la entregó en doblones de a cuatro y de a dos al cantidad» (CV: f. 74r). La vieja deja solos a la pareja, y avisa a otros caballeros, enamorados también de Teresa, de que la están forzando sexualmente. La muchacha finge también la violación cuando llegan a socorrerla, de forma que don Francisco es detenido. Finalmente, el viejo compra no solo su libertad, sino también su honor, cualidad imprescindible para su inclusión social:

Determinó con prudentísima resolución, primero que el alguacil comenzasen a escribir la querella y le pusiesen en la cárcel, donde sobre costarle toda su hacienda, le darían una sentencia afrentosa, por ser el crimen tan escandaloso y

horrible, y que a los ojos de los de la república, que son los jueces y más tan cristianos como lo son los de la corte, había de parecer tan feo confesar llanamente lo que no solamente había hecho, pero ni aun imaginado, para obligarles con esto que viniesen a composición pecuniaria, que era lo que ellas pretendían, ofreció al alguacil y escribano cien escudos porque intercediesen; y además de esto les dio luego de presente una vueltecilla de cadena. Con facilidad se negoció con Emerenciana, aunque caro, porque no quiso menos que otros dos mil escudos que a don Francisco le quedaban; pero a él le pareció muy barato. (CV: ff. 75v-76r)

La posible deshonra tiene mayor peso que la verdad, mostrando una de las debilidades de la sociedad áurea, especialmente de la asociada a la corte. Don Francisco entiende el suceso como un «aviso [que] bajaba del cielo» (CV: f. 76r-v), retorna a su casa, donde, escarmentado, «de allí en adelante fue honestísimo y cuerdo casado» (CV: f. 76v).

Así pues, existe una contraposición entre la corte, mundo de confusión donde el viejo es engañado, y Granada, elogiada intensamente en el relato, que se presenta como el espacio para el desarrollo del matrimonio virtuoso. Por lo demás, como la mayor parte de narraciones secundarias de *Corrección de vicios*, la novela se fundamenta en la burla, introduciendo el personaje de Teresa, que volverá a aparecer en *La niña de los embustes*, el último de los relatos leído por Boca de todas verdades.

III.1.4.4 *Las narices del buscavidas*

La novela comienza con un ataque contra los murmuradores, a los que llama en el primer verso «fiscal de ajenas vidas» (CV: f. 86v), sintagma que utilizará, con ligeras variantes, en el subtítulo de su penúltima obra: *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*. Tras el preludio, que introduce el tema del relato, una estrofa autorreferencial anuncia el comienzo del argumento:

Vamos al cuentecillo, lector cándido,
benigno, pío, prudente y todo aquello
que intituarte suelen necios prólogos,

adonde pesarás con la experiencia
cuanta verdad encierra mi doctrina.
Acompáñame, amigo, en la jornada,
que yo te ofrezco que ha de ser bien breve,
y enseñarete algunos pasos malos,
que si eres mientras vives peregrino
bueno es llevar estrella en tu camino.

(CV: f. 87v)

La novela comienza en Córdoba, ciudad de la que se hace un breve elogio, en la línea de relatos anteriores (CV: f. 88r). Se presenta a continuación a Céspedes, prototipo del fiscal de vidas ajenas:

Céspedes fue su nombre y llegó a tanto
la codicia del ánimo inquieto
en inquirir lo oculto y retirado
que fue el pesquisidor más diligente [...]
este bajo adalid y vil espía.

(CV: f. 88v)

El personaje, por su habilidad, es comparado con un podenco (perro de caza):

Ya en Córdoba le llaman el Podenco,
que por el rastro del olor descubre
las vidas y costumbres de los otros.
El ministro es de todas las venganzas,
pues por su miedo Pedro a Juan lastima
descubriendo lo oculto y más secreto
de su vivir manchado y imperfeto.

(CV: f. 89v)

Es decir, el miedo a que la intimidad quede al descubierto genera una especie de intercambio de trapos sucios de los que el personaje, de alguna forma, se alimenta. Pero, además, como recabador de información, Céspedes se convierte también en una figura útil para la sociedad en que se mueve. Así, cuando don Felipe, apuesto caballero, consigue seducir a Eugenia, la bella hija de un mercader rico (CV: f. 90r-v), y pasa las noches en su alcoba sin ser visto, los competidores amorosos se sirven del Buscavidas para encontrar un resquicio que ponga en entredicho la honra de la dama. Se produce así una especie de duelo de ingenio. Por un lado, los amantes consiguen mantener una opinión pública respetable gracias a su habilidad y a la confidencialidad de sus criados:

Pues hace por su amor tantas finezas
que le encierra en su casa algunas veces
por tres o cuatro días, y quisiera
que una eternidad durar pudiera.

Pero esto con industria cautelosa,
tanta que entrar jamás nadie le ha visto
ni salir.

(CV: ff. 90v-91r)

Por otro, el premio económico mueve a Céspedes a descubrir a la pareja: «Para ponerle ánimo le hieren / con espuelas doradas los hijares / ofreciéndole montes de riqueza» (CV: f. 91v). Tras considerar la dificultad de la empresa, decide vestirse de mujer y visitar en Granada a Feliciano, una dama muy cercana a Eugenia, haciéndose pasar por una amiga de esta. Como indica Fernando Cope- llo, el hombre disfrazado de mujer es «un episodio poco frecuente en la novela corta española» (2008: 158). A diferencia de lo que suele suceder en el teatro, el recurso no tiene aquí un móvil de tipo amoroso. Resulta llamativo, por otra parte, que el narrador describa la concienzuda preparación de Céspedes —a la que dedica hasta tres estrofas—, algo poco habitual en la literatura de la época. El proceso no se limita al cambio de ropa, sino que el texto describe cómo el per-

sonaje rasura su rostro y lo llena de afeitte, y cómo ensaya para moverse como una dama: «El modo de pisar con los chapines / y el aire del andar con gracia y brío / de las mujeres» (CV: f. 92v). De esta forma, Céspedes se gana la confianza de Feliciano, quien le llega a hospedar durante ocho días, de modo que le cuenta cómo «goza / el feliz don Felipe libremente» de Eugenia (CV: f. 93v).

Los métodos utilizados por el Buscavidas muestran, mediante la exageración, la preocupación de una sociedad obsesionada por la honra. Con su proceder, los competidores amorosos de don Felipe llevan la actividad de Céspedes —que vive a través de los demás— hacia una especie de curiosa profesionalización, de manera que el personaje se convierte prácticamente en un «espía» —llamado así en el propio texto (CV: f. 88v)— dedicado a los asuntos domésticos, casi en una especie de detective privado *avant la lettre*.

Como en el teatro áureo, la relación entre vida privada y pública, basada fundamentalmente en el código de la honra, cobra una dimensión extraordinaria que hace mover las tramas literarias. En el caso que nos ocupa, uno solo de los pretendientes de doña Eugenia, llamado don Juan, decide hacer pública la situación, para obtener posibilidades con la dama:

Todos se desengañan y retiran,
solo don Juan, en quien los pocos años
no dan lugar a la razón, amante
que es entre los demás el que más ciego
vive una razón tan poderosa,
a la venganza su dolor consulta,
y el medio que eligió fue darle parte
a la dama gentil de que ya es pública
su liviandad, y trae particulares
señas de las que son más singulares.

(CV: f. 94v)

La honra, sustentada en una virginidad no solo física sino también aparente, hace que doña Eugenia pierda su atractivo con todos los hombres excepto

con el loco —por joven— don Juan. Una vez hecha pública su deshonra, la mujer se siente traicionada por don Felipe. El caballero, sabiéndose inocente, abandona Córdoba, no sin antes escribir un largo poema en el que expresa sus penas amorosas. Una vez más, como en otras novelas, Salas Barbadillo crea un argumento que le sirve como justificación para insertar sus creaciones poéticas. En este caso, queda de manifiesto que los tercetos introducidos son un material literario anterior en tanto que el yo lírico aparece bajo la forma de Albanio (CV: f. 99v), *alter ego* de Salas que aparece a lo largo de otras de sus obras. El poema interpolado, además, supone una variación con respecto a la forma métrica del resto de la novela, compuesta en estrofas de diez endecasílabos, ocho sueltos y un pareado⁸⁹.

El poema no solo no sirve para calmar el ánimo de doña Eugenia, sino que produce el efecto contrario: «Antes parece que con nuevo fuego / encendieron su espíritu en venganza / negándose a los ojos de su amante» (CV: f. 99v). Será un criado despedido por don Juan el que, también por venganza, cuente la verdad a don Felipe, que le retribuye con una cadena de oro. Como castigo, el caballero agrede a Céspedes, cortándole la nariz, símbolo de su facultad para rastrear vidas ajenas:

Busca a Céspedes, y apenas
un esclavo en sus brazos le apercibe
cuando de un golpe sus narices corta
diciendo: «si con ellas lo pecastes
en ellas llevaréis, villano, escrito
el castigo del bárbaro delito.

(CV: f. 100r).

La novela concluye con el casamiento entre doña Eugenia y don Felipe, necesario como «satisfacción de tanto honor perdido» (CV: f. 101v), es decir, como único camino para devolver la honra a la muchacha. Al final feliz se añade

⁸⁹ Y no solo de endecasílabos sueltos, como indica López Martínez (2014: 8).

el perdón de don Felipe a don Juan, y la huida de Céspedes a Valladolid — quizá todavía corte en el tiempo narrativo de la novela—, ciudad en la que Salas lo sitúa junto a Pedro Miago⁹⁰.

Así pues, la relación amorosa de don Felipe y doña Eugenia, caballero y galán —si bien ella con una carencia de nobleza suplida por la belleza— se permite en términos moralmente reprobables únicamente como motor de la acción, pero necesita regularizarse mediante el matrimonio al final de la trama. Por otro lado, como hemos expuesto, la novela muestra las debilidades de una sociedad obsesionada con la apariencia, cualidad tan necesaria para la supervivencia social que llega hasta el extremo de provocar el comercio de intimidades. Así, como en otros textos literarios de la época, también en la novela corta el código de la honra se convierte en un recurso ilimitado sobre el que construir ficciones.

III.1.4.5 *La mejor cura del matasanos*

La mejor cura del matasanos es la tercera y última de las novelas en verso contenidas en *Corrección de vicios*. Para Arnaud es, además, la mejor de las tres: «Nous n'avons pas ici l'impression que Salas ait été gêné par les contraintes de la rime et le texte est fluide, agréable à lire» (1979: 208). El relato comienza en Alcalá de Henares, ciudad en la que nuestro autor cursó algunos estudios y, quizá por ello, una de las localizaciones predilectas en la literatura de Salas. El elogio de la urbe se hace en este caso a partir de una comparación entre el río Henares y el Manzanares, de forma que, al menos en lo referido a la materia fluvial, se exalta la superioridad de la ciudad universitaria:

Donde espejo de plata ofrece Henares
a las murallas de la antigua villa
que sustenta las basas y pilares
de las más graves letras de Castilla,

⁹⁰ Personaje folclórico sobre el que escribirán sendas comedias Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, ambas tituladas *Don Pedro Miago*.

a quien el purgatraps Manzanares
aunque es río de corte se le humilla,
porque con ser cortés y bien hablado
da muestras que en palacio se ha criado.

(CV: f. 108v)

Tras cinco octavas que describen la localidad, Salas introduce al protagonista de la novela, don Juan de Luna, un médico licenciado por Alcalá que es definido como un matasanos, en la tradición satírica que acompaña a los galenos en el Barroco. Hay también un excursus considerable que denuncia la excesiva importancia dada al aspecto en la sociedad áurea, que motiva prejuicios también acerca del desempeño de los galenos:

¡Oh, vulgo, tantas veces engañado,
que no buscas verdad sino apariencia,
pues que juzgas por médico letrado
al que camina en mula, aunque sin ciencia!

(CV: f. 110v)

Como en otras ocasiones similares, tras la pequeña digresión hay una alusión autorreferencial para reconducir el relato: «Volvamos, pues, con este grato viento / sobre el primer discurso que nos llama / y no saquemos pies de nuestro intento» (CV: f. 111r). Don Juan de Luna da sus primeros pasos como médico en una aldea bañada por el río Tajo. Allí conoce a un viejo avaro que gusta de comer invitado en casa ajena, vicio censurado por Salas en otras de sus creaciones. El médico, cansado de la escasa generosidad del que creía su amigo, decide matarle con un atracón de comida (CV: f. 113v). La copiosa cena es descrita de manera prolija y, efectivamente, provoca la enfermedad del viejo. Este, temiendo por su suerte, hace llamar a don Juan para que guarde veinte mil doblones y los mantenga a salvo de sus sobrinos, prometiéndole, tanto si vive como si muere, una parte del dinero (CV: f. 116r-v). Lejos de conformarse, el médico traiciona de nuevo al viejo: avisa a sus sobrinos del plan del avaro, y es-

tos, enfurecidos con su tío, «a la muerte le condenan, y en las manos / le ponen del verdugo Matasanos» (CV: f. 117v). Don Juan envenena definitivamente al moribundo y, con el dinero recibido por parte de los sobrinos, decide irse a Sevilla:

Así expiró aquel bárbaro mezquino
que en el Argel de su miseria estaba;
él le allanó el paso y el camino
a la muerte que el cielo le alargaba.
Alegre Luna, en traje peregrino,
a Sevilla, ciudad que el mundo alaba,
parte con su dinero, que desea
delinquir ya en ciudad y no en aldea.
(CV: f. 118v)

El cambio desde la aldea a una gran ciudad supone un ascenso social para el médico, pero no como un componente de las profesiones liberales de prestigio, sino más bien en términos que recuerdan a la picaresca. Así, la breve novela se sustenta en dos fechorías de don Juan, pero, a diferencia de los pícaros, el Matasanos no actúa movido únicamente por el beneficio económico — elemento complementario en su primera acción—, sino por una maldad que parece propia de su profesión.

Ya en Sevilla, el protagonista compra una mula, mostrando un aumento económico que solo conlleva mayor fama de mal médico:

Allí compra una mula, a quien él viste
de gualdrapa en invierno y en verano,
traje de viudas, cuyo luto triste
declara que la muerte va en su mano [...].
Y que hasta los muchachos, por mal nombre
le llaman Matasanos, ¡gran renombre!
(CV: f. 118v)

En la ciudad, la bella hija de un mercader rico cae enferma ante la posibilidad de casarse con un primo indiano, a quien aborrece (CV: f. 120r). El padre, que no conoce la causa del mal de su hija, avisa a todos los médicos de Sevilla, que no dan con la solución. Desesperado, llama al Matasanos: «Que venga, quizá el más ignorante / por yerro acertará con lo importante» (CV: f. 120v). Don Juan, que nota que la enfermedad dama no tiene causa física, en sus visitas sucesivas intenta obtener su confianza para, finalmente, seducirla, no sin antes fingir intención de curarla:

Pero en el entretanto temeroso
de que el viejo no lea sus traiciones
haciendo que la cura cauteloso
finge ciertos jarabes e invenciones
con que se muestra sabio e ingenioso,
y asegura vencer las contenciones
del espíritu triste de la dama
que ya es leña de amor y arde en su llama.

(CV: f. 130r)

El viejo mercader, que nota la mejoría de su hija, paga agradecido mil monedas de oro (CV: f. 130v). La fama de la cura de don Juan se extiende por toda Sevilla (CV: f. 131r). Frente a ella, el narrador sitúa al médico en las coordenadas reales de su actividad, comparándolo con un escribano por su tramposo proceder: «Erró naturaleza, pues su mano / hizo médico un hombre que pudiera / ser por tantas trapazas escribano» (CV: 131v).

Cuando el padre abandona Sevilla para cobrar una deuda en Cádiz, don Juan aprovecha la ocasión para intentar casarse con la dama. Teniendo en cuenta la sensibilidad con el problema de los matrimonios secretos, así como las

disposiciones promulgadas por el Concilio de Trento para evitarlos⁹¹, Salas es especialmente cuidadoso en los detalles:

Sacó dispensación de su perlado
con que sin moniciones él pudiese,
que así estaba por ellos concertado
por que nadie las bodas impidiese,
ser con la dama bella desposado
antes de que el padre a la ciudad volviese [...].

Vino el párroco luego acompañado
de los testigos que el concilio ordena.

(CV: ff. 131v-132r)

El viejo se entera del casamiento en Cádiz, pero, ante la imposibilidad de llegar a remediarlo, indaga si su yerno tiene al menos sangre noble. Cuando se entera de que don Juan es hidalgo, da por bueno el matrimonio, cerrándose así la novela, con una última alusión al título: «Y así todos conforman que esta / pues sus intentos no salieron vanos / fue la mejor cura de Matasanos» (CV: f. 133r).

Jesús Costa Ferrandis interpreta el final feliz para el malhechor de la siguiente manera:

Una variación posible del esquema habitual: atributos+fechoría+castigo, consiste en el premio final cuando el personaje es justiciero, reprime a viciosos, y no pertenece a la categoría de los más irrecuperables [...]. El matasanos castiga con una fechoría (muerte) digna de su profesión a un viejo pesado y avaro, y su última cura le proporciona un buen casamiento con dote, integrándose a la vida decorosa previa conversión de la virtud. (1981: 284)

⁹¹ El matrimonio secreto es, junto con el suicidio, uno de los aspectos más relevantes de la influencia del concilio en la literatura de la época. Sobre los requerimientos de Trento para considerar como válido el matrimonio y la literatura áurea —a partir de caso concreto de una tragedia de Lope de Vega— hemos apuntado algunas consideraciones en un trabajo anterior (Piqueras Flores, 2015c).

Según el crítico, existe en Salas una disposición determinada a la hora de abordar lo que podríamos llamar «novelas de malhechor», que suelen acabar en castigo como ejemplo moral. Ya advirtió Rey Hazas que, pese a lo que pudiera parecer, sobre todo por el final de *La ingeniosa Elena* —que es, al fin y al cabo, su obra más conocida—, «Salas no fue un moralista. No pretendió, en general, censurar comportamientos equivocados» (1986: 25). Así pues, no debe tomarse el final de *La mejor cura del matasanos* como una excepción en la literatura, ni encontrarle tampoco una forzada explicación. El asesinato del viejo codicioso, primera acción de la novela, no resulta justificable desde el punto de vista moral, sobre todo teniendo en cuenta que el avaro «con Matasanos muy estrecho / se hallaba en amistad» (CV: f. 113v). Además, no existe al final de la novela conversión alguna que pueda asemejarse a lo apuntado por Costa Ferrandis.

El desenlace en matrimonio se explica desde puntos de vistas bien distintos. En primer lugar, por la construcción literaria de la novela, basada en el antitético título: en la primera parte el personaje es dibujado como un matasanos en su caracterización más extrema, es decir, prácticamente como un asesino que mata por diversión; en la segunda, en cambio, consigue hacer su «mejor cura» con el casamiento con la bella dama. Por otro lado, la aceptación del padre de la muchacha incide en los problemas de la sociedad áurea, que es, sobre todo, una sociedad de clases. Así, el rico mercader necesita, para sustentar su posición social, un yerno que sea hidalgo, como se deja caer desde que se introduce el personaje:

Dentro de Sevilla un mercader vivía
ya del trato y comercio retirado,
que de renta ocho mil y más tenía
escudos, montañés y muy honrado,
que la nobleza mísera le había
a buscar el hacienda sujetado,

hidalgo más que un águila, y que al cielo
se pudiera atrever también su vuelo.

(CV: f. 119v)

Es decir, como en otras obras de Salas, en *La mejor cura del matasanos* hay un relato de algunas de las obsesiones sociales de la España del siglo XVII y, fundamentalmente, tal y como vemos por las problemáticas y las localizaciones de las novelas, de la España urbana.

III.1.4.6 *Antes morir que decir verdad*

Esta es la única novela que no es leída por Boca de todas verdades sino por Salas Barbadillo. El relato no comienza en este caso con el ya habitual elogio de la ciudad, pero sí que hace referencia a la experiencia urbana, ligada al anonimato, como factor fundamental para el desarrollo de la acción:

Hombre de letras y sutil discurso era Marcelo, y un tiempo en Úbeda, su patria, de todos querido y reverenciado, hasta que descubrió partes que le hicieron entre los suyos odioso y aborrecible, y le obligaron a mudar de aires y trasladarse a Sevilla, donde empezó a gastar las flores de su ingenio con liberalidad tanta y gentileza que siendo admirable al pueblo fue querido. Empezó a pocos lances a descubrir la mayor de sus gracias, y en que con eminencia se aventajaba a todos los de su tiempo, que era mentir a todas horas y en cualquier materia. (CV: f. 132r-v)

Pertenece Marcelo a la estirpe de ilustres personajes embusteros creados por Salas Barbadillo, siendo además la condición de mentiroso su principal característica literaria, como se subraya tanto en el título de la novela como en sus páginas introductorias (CV: ff. 132r-133v), en las que se desgranar ejemplos de su actividad embaucadora. Pronto también los sevillanos conocen su afición al engaño, de manera que solo pueden llegar a soportarla cuando consideran a Marcelo un fallo de juicio:

En verdad que por estas cosas y otras, que las cantaba él por el mismo tono, granjeó muchos aficionados a hacerle un presente de encina y desencuadernarle las costillas, y lo hicieron con tan buena gracia y mejor voluntad; pero como luego le disculpaban los achaques del juicio, atento a ser hombre impedido de entendimiento, alcanzaba absolución general de todos sus pecados. (CV: f. 134r)

Salas Barbadillo vuelve a considerar como una forma de locura la afición a construir un relato vital conformado exclusivamente de mentiras, como muestra cuando interpela al lector de esta singular manera:

Ea, ¿querréis vosotros, todos los que escucháis, unánimes y conformes, sin haber ninguno que siga la contraria, que diga yo que este hombre era un loco? Por cierto, señores, que soy tan enemigo de contradecir y porfiar [...], que me habré de rendir a su opinión y concederles que el pobre caballero tenía flaquezas de juicio. (CV: 133r)

Como sucedía en *El caballero puntual*, el camino tomado por el personaje nos acerca al mundo de la ficción, tal y como se manifiesta explícitamente en el texto: «Concertó mulas otro día para él y un criado que no era mal discípulo y sabía tan bien como su amo fabricar una novela» (CV: f. 137r). No obstante, el vicio de la mentira por sí solo no constituye el desencadenante de las peripecias de Marcelo, motivadas fundamentalmente por su avaricia y su morosidad⁹²:

Sin duda acabara la carrera de su vida el miserable con felicidad, si no fuera, demás de todo lo dicho, en materia de maravedís tramposo y hombre de mala correspondencia en acudir con agradecimiento a pagar lo que se le prestaba. De aquí nació su daño, este fue el origen de su fatal ruina y perdición. (CV: f. 133v)

Tras esta introducción, comienza el núcleo argumental de la novela. Aprovechando la ausencia de su rico amigo Montalvo, Marcelo ocupa su casa

⁹² Para Costa Ferrandis, los rasgos de «embaucador y moroso» están al mismo nivel y definen al personaje (1981: 285).

para esconderse de ciertos acreedores, que le reclaman una deuda de cuatrocientos escudos (CV: f. 134r-v). Cuando es encontrado por la justicia, empeña los muebles de Montalvo, especialmente las camas: «Yo al presente no me hallo con dineros para satisfacer esta partida [...], pero aquí están estas dos piezas con las colgaduras y camas que vs. ms. ven» (CV: f. 136r)⁹³. Como no llega a pagar la deuda, los objetos de Montalvo son vendidos en la almoneda y él se ve obligado a huir a Madrid con un criado (CV: f. 136r-v).

Cuando Montalvo llega a Sevilla, idea un plan para hacer regresar al estafador, haciéndole creer que en la ciudad andaluza le espera una gran suma de dinero (CV: f. 138r-v). Al poco de llegar a Sevilla, el rico consigue que Marcelo sea encarcelado y, cuando está cerca de salir de prisión, dan orden de que lo detengan por un delito contra el rey (CV: f. 139v). Finalmente, el mentiroso es torturado en el potro. Sus abogados le aconsejan «que de ningún modo confesase, por ser delito feo y en que había de perder con la vida la honra, dejando a dos hijas que tenía afrentadas para siempre» (CV: f. 140r). Así, Marcelo aguanta estoicamente la tortura, e incluso consigue que lo liberen: «Cansados de ofenderle y de haber excedido de los términos de la ley, le sacaron a la enfermería con aplauso y algazara de la chusma de los presos, que le celebraba a gritos llamándole Víctor» (CV: f. 140v). Finalmente, Marcelo muere a causa de las heridas. La novela se cierra con la propagación de un rumor inventado por el enfermero de la cárcel:

Fue su muerte en la ciudad y toda el Andalucía llorada de todos, aunque después muy reída, porque el enfermero de la cárcel, que era un hombre viejo y de buen humor, sembró una chilindrina que, por ajustarse tanto con la condición del difunto, la creyeron muchos y la celebraron todos; y fue decir que al tiempo que le quiso amortajar le había hallado en la mano derecha un papel muy apretado, y que, después de haber hecho mucha fuerza por quitársele y sacándosele hecho pedazos, y juntándolos uno a uno con mucha dificultad, vio que decía: «Antes morir que decir verdad». (CV: ff. 140v-141r)

⁹³ El pasaje ha sido comentado por Fernando Copello (2014: 387).

La novela no es del gusto de Arnaud, que entiende que la construcción de los personajes es deficiente y que la muerte del protagonista está únicamente destinada a justificar el título (1979: 213). Pero más allá de las apreciaciones subjetivas, el final del relato pone de manifiesto la fina línea que separa realidad e invención en la sociedad retratada por Salas Barbadillo, en tanto que esta se fundamenta en la opinión ajena. Así, por un lado, la novela conecta con la sátira ejercida por Boca de todas verdades a lo largo del marco de *Corrección de vicios*, y, por otro, ahonda en la cercanía de la literatura con un mundo que fabrica ficciones como necesidad o entretenimiento.

III.1.4.7 *Las galeras del Vende-humo*

La novela comienza con una irónica interpelación al lector, en la que Salas subraya la mercantilización del mundo del Barroco, que sirve como introducción del personaje principal:

Señores caballeros y amigos míos, a vosotros digo, ingenios superiores, con vosotros hablo, los que os preciáis de tener tan buen ojo en esto de comprar y vender que decís que nadie os engaña, ¿qué os parece de la nueva mercadería que ha traído a la tierra el sujeto de nuestra novela? ¿Teneisla por útil, provechosa y bien acomodada? Humo vende, y no por bajos y viles precios. (CV: f. 150r-v)

Estamos, como anuncia el título, ante otra novela de embaucador, tipo de personaje preferido por Salas Barbadillo por su capacidad para el desarrollo de complicadas tretas e invenciones. En este caso, se trata de don Fadrique, uno de los criados que llevó el duque de Osuna a Nápoles, «que no era de aquellos que los señores eligen por su gusto» (CV: 151v). Es necesario que esta circunstancia se señale dado que Salas aprovecha la ocasión para introducir un elogio del noble (CV: f. 151r-v).

El protagonista queda definido desde el principio como un mentiroso: «Tenía un vicio sobre el ser mentiroso y invencionero, entre los hombres de ra-

zón, detestable y aborrecible, y en mi opinión el más feo y bajo de cuantos se conocen» (CV: f. 152r); flaqueza a la que se suma su afición al juego, criticada también duramente por el narrador a lo largo de una larga digresión que supone una extensión de lo que Boca de todas verdades desarrolla en el marco

El que juega desconoce al cielo, falta al respeto que debe a sus padres, niega la sangre que tiene a sus hermanos y deudos y bebe la de los mayores amigos. su palabra es ninguna; su verdad, incierta; su traición, pronta; su espada, cobarde [...]. Todos los vicios se eslabonan y encadenan tanto con este, que lleva detrás y delante bastantísimo acompañamiento (CV: f. 152v-153v)

Precisamente, la adicción al juego de don Fadrique es la que motiva sus mentiras: «Para sustentar, pues, este vicio, y buscar dinero en todo lugar, sin personar a los más privilegiados, dio a entender al pueblo a pocos días después de haber llegado, que era uno de los criados privados del virrey» (CV: f. 154r-v). Se relatan varias tretas que ofrecen un dibujo bastante completo del personaje (CV: f. 154v-156r), hasta que don Fadrique decide «hacer de una vez presa de tanto peso que le dejase con alivio para toda la vida» (CV: f. 156r). La facultad de «retirarse a tiempo» (CV: f. 156r) es largamente alabada por el narrador, con una cierta carga irónica, debido a la naturaleza del personaje.

A partir de este momento, la novela relata el intento de don Fadrique por casarse con una princesa napolitana que dispone de unos veinte mil ducados de renta. A la hora de calcular el dinero de la dama, Salas pone de manifiesto la distancia entre los rumores y la realidad, de forma ligeramente parecida a lo que sucedía con la muerte de Marcelo en *Antes morir que decir la verdad*:

Porque se decía, y así lo afirmaban los casamenteros que apadrinaban sus bodas, que pasaba de cuarenta mil ducados de renta. Algunos menos debían de ser si nos llegáramos a hacer la cuenta con tinta y pluma, pero esto de hablar un hombre a ojo, usando la dispensación del poco más o menos, donde siempre están abiertas las puertas para el engaño, es un modo noble de poder mentir sin parecer que se hace [...].

Al fin, señores, yo quiero ponerme en lo justo y medirme con lo razonable, quitémosle la mitad y pongámoslo, bajando la clavija, en veinte mil escudos. (CV: f. 157r-v)

La acción se desarrolla íntegramente en Nápoles, ciudad que, si bien en el siglo XVII pertenecía a Italia como concepto geográfico, políticamente era uno de los virreinos de la Monarquía Hispánica. La novela se desenvuelve fundamentalmente en un ambiente cortesano: para hacerse pasar por un noble y rico caballero, don Fadrique realizará una serie de ostentaciones que permitan estar en posición de obtener el ventajoso casamiento:

Hallándose con mil escudos de ganancia, hizo dos galas lucidísimas, muy a lo soldado y muy a lo español [...]. Todos se contentaron mucho de la persona, gala y bizarría de don Fadrique, y más que todas nuestra ama, a quien tentó la curiosidad impertinente con el deseo de saber quién podía ser. (CV: f. 159r)

A diferencia de otras novelas en las que uno o varios personajes llegan a una determinada ciudad, don Fadrique no es solamente un forastero —condición que por sí misma permite jugar con la identidad—, sino también, un extranjero y, sobre esto, un representante de una nueva corte. En este sentido, que Nápoles fuera la sede de un virreinato tiene ciertas implicaciones de las que carecen tanto Madrid como el resto de ciudades españolas, en tanto que el cambio de virrey era una situación habitual en la política de la España áurea, y que cada nombramiento iba acompañado del cambio de la mayor parte de la corte.

La princesa napolitana, movida por la curiosidad, envía a su mayordomo de confianza a averiguar la identidad del español. El criado del Vende-humo, de la misma estirpe que su amo, le hace creer que pertenece a dos de las familias más importantes de España y, en una segunda ocasión, le cuenta que tiene sesenta mil ducados de renta y que ha decidido «que se ha de casar con la mujer más hermosa del mundo, y para buscarla hace el viaje y la jornada que de mí

habéis entendido» (CV: f. 162r-v). Finalmente le da tres retratos de sendas damas, supuestamente elegidas entre las más hermosas del mundo por la madre de don Fadrique. La princesa, cautivada, al ver los retratos piensa que puede medirse y aun ganar en belleza a sus competidoras, de forma que la seducción resulta realmente fácil cuando por fin consiguen hablarse:

Desta vista resultó hablarse, y aunque de paso, le dijo don Fadrique en lengua toscana tantas cosas y tan bien dichas, con tan atentados bríos y bizarría española, que la dejó enamorada y ciega de entrambos ojos, y muy gustosa del empleo que hacía de su voluntad. (CV: f. 163v)

El Vende-humo está cerca de conseguir su propósito, pero cuando concierta una cita nocturna con su amada para efectuar el desposorio es detenido, y sus planes quedan al descubierto: «Pero, al tiempo que por cerrar la noche trataba de salir para ir a coger el fruto de sus esperanzas, efectuándose aquel desposorio, halló su posada cercada de una escuadra de soldados» (CV: f. 164r). Don Fadrique es condenado a diez años de galeras, aunque a la espera de dar «entera satisfacción» (CV: f. 165r) con la resolución. El protagonista teme la venganza de la mujer, de manera que incluso llega a intentar suicidarse:

Estas últimas palabras fueron las que más le dolieron a don Fadrique, porque temió que, como mujer, se vengase; cuyos ánimos, una vez indignados, si se hallan poderosos, son más crueles que los hombres más bárbaros y feroces. Con estos pensamientos se encogía tanto que ya tomaba por buen partido la muerte de un veneno, que él mismo, desesperado, trataba de aplicarse. (CV: f. 165r-v)

A pesar del tono burlesco que recorre la novela, el fragmento contiene un notable patetismo, especialmente teniendo en cuenta la sensibilidad de la sociedad áurea con el suicidio, prácticamente proscrito en la literatura a partir del concilio de Trento (Avalle-Arce, 1975: 187; Green, 1969: v. 3, 239-256). Cuando está a punto de morir llega el correo con sorprendente respuesta de la dama:

Decía al virrey, que las galeras que merecía un hombre de tan honrados pensamientos que, siendo pobre y humilde, tuvo bríos y alas en el corazón para intentar no menos que de ser su esposo, eran un oficio de alcaide de un castillo y perpetuo gobernador de sus estados, que valía dos mil escudos de renta en cada un año, de que ella le hacía merced, desde luego, casándole de su mano con la señora Laura, la más hermosa y más rica de todas las damas que tenía en su servicio. (CV: f. 165v)

Como en *La mejor cura del matasanos*, el final feliz de un personaje como el Vende-humos no es habitual en Salas Barbadillo. Para Costa Ferrandis, «Salas, que suele ser inflexible con las transgresiones entre estamentos, cede, no obstante, a favor de la variedad» (1981: 286). En realidad, el asunto es algo más complejo: el autor madrileño se suele valer de personajes que adquieren identidades con un estatus superior, con el fin de obtener ciertos réditos económicos. A menudo, su aventura termina mal, pero ello no supone necesariamente un espaldarazo sin fisuras al sistema de clases basado en la sangre, sobre el que Salas muestra sus debilidades. Así lo hacía, por ejemplo, al inicio de *El caballero puntual*, cuando dejaba la puerta abierta a que el niño huérfano que se convertiría en don Juan de Toledo tuviera en verdad sangre noble.⁹⁴

Además, en el personaje del Vende-humos hay ciertos atributos positivos, como la citada decisión de «retirarse a tiempo», elogiada por el narrador: «Esto de retirarse a tiempo es virtud altísima, y donde mete mucho la mano un entendimiento prudente; y no se tiene por menos hazaña que la del acometer» (CV: f. 156r), que desembocan en una conversión de don Fadrique al agradecer la misericordia de la dama: «Sin dilación, trató de que se efectuasen las bodas entre Laura y Fadrique; el cual, agradecido al cielo por tan gran merced, mudó el hábito de sus vicios en cristianas y loables costumbres» (CV: ff. 165v-166r).

Por otra parte, en la decisión magnánima de la princesa napolitana pesa el enamoramiento previo, sobre el que Salas había incidido notoriamente (CV: f.

⁹⁴ Cfr. II.3.1.

163v). Pero además, como en otras novelas de *Corrección de vicios*, la conclusión parece estar supeditada al título:

Deste suceso quedó en Nápoles por refrán entre los españoles de aquel tiempo, cuando se decía que a algún delincuente se trataba de condenar a galeras y se sabía que tenía favor con el juez y que no peligraría, responder luego: «Ellas serán las galeras del Vende-humo». (CV: f. 166r)

Finalmente, el hecho de que el final sea un tanto excepcional para un embaucador dentro de la literatura de Salas —y también en comparación con otras de las novelas contenidas en *Corrección de vicios*— permite la posibilidad de la sorpresa para el lector.

III.1.4.8 *La niña de los embustes*

La última novela de *Corrección de vicios* tiene como protagonista a Teresa, la joven desenvuelta de *El escarmiento del viejo verde*:

Vosotros, los que con curiosa atención leísteis la novela triste del *Escarmiento del viejo verde*, ya que os mostró la astuta Emerenciana el caudal de su ingenio, oíd y veréis ceñida en corto papel y breves renglones la habilidad de su discípula Tere-sica, que si la igualó o excedió, hablen sus mismas obras y sed los jueces. (CV: f. 171v)

La reutilización del personaje femenino no solo supone una clara vinculación entre los dos relatos de *Corrección de vicios*, sino que también acentúa el espíritu de conjunto de la obra como colección; mediante esta pequeña interrelación, Salas establece la posibilidad de continuidad entre novelas interpoladas como un mundo ficticio autónomo.

La novela se sitúa en Salamanca, que es, junto con Alcalá de Henares, la ciudad universitaria por excelencia de la España de la época. En la urbe del Tormes se encuentra Teresa cuando fallece Emerenciana, de manera que la muchacha tiene la necesidad de valerse por sí misma:

Con facilidad se le enjugaron a Teresica las lágrimas, y el consuelo con poco trabajo halló en su corazón, porque ya ella quedó bastante medrada en su hacienda y tan bien industriada en los pasos de la malicia, que sabía muy bien cómo, dónde y a quien se habían de poner las celadas y acechanzas para conseguir victorias; porque, aunque sus años no pasaban de diez y seis, sus engaños eran tantos que no se sujetaban a número conocido, de donde nació el justo título de la Niña de los embustes, graduada por las Escuelas de Salamanca. (CV: f- 172v)

El relato comienza con una burla hacia don Fadrique⁹⁵, caballero que encontraba placer no tanto en sus conquistas amorosas sino en la posibilidad de relatarlas: «Publicó luego este caballero su buena suerte a sus amigos, porque entre los señores no es tanto gusto el gozarlo como el decirlo» (CV: f. 175v). Este aspecto del personaje da pie a un excursu en el que una vez más Salas carga las tintas contra la sociedad áurea por la necesidad de construirse una cierta fama. El escarmiento de Teresa consiste en asustar al joven con una decoración tenebrosa de su casa, en la que le cita de noche (CV: f. 177r-v). La acción tiene como resultado el abandono de la vida lasciva por parte de don Fadrique, que decide incluso abandonar la ciudad de Salamanca e irse a vivir «a un lugar de su padre, pequeño en vecindad, y apacible, por la ribera hermosa de un río, que le hacía suave compañía» (CV: f. 178r), en el que lleva a cabo una conversión. Allí se dedica «con ánimo cristiano a la contemplación alta de los misterios superiores» (CV: f. 178r). Si todas las novelas contenidas en *Corrección de vicios* tienen una ambientación fundamentalmente urbana, y ahondan en la visión de la ciudad como reino de confusión, es en la última de todas ellas donde aparece por fin su reverso: una vida rural que ofrece una existencia plena, de acuerdo con unos determinados valores morales y religiosos.

Una vez terminada esta sección, el narrador aprovecha para definir la naturaleza de Teresa, singular entre todos los embaucadores de Salas, en tanto

⁹⁵ El personaje comparte nombre con el protagonista de *Las galeras del Vende-humo*, pero nada parece indicar que se trate de la misma persona.

que considera la burla como fin y no como un medio para obtener rendimientos económicos:

¡Oh, qué extraña mujer es esta, y que peregrina inclinación la suya, pues no se gozaba tanto con lo que le quita y roba como con el engaño! No es su fin desnudar a los bien vestidos, y más en tiempo en que ella tiene tanta y tan buena ropa, sino burlar a los sutiles y bien entendidos, poner debajo de sus pies a los que el mundo reverencia por sabios, ser el cuchillo de los altivos ingenios. (CV: f. 179v)

La segunda burla de la novela tiene como objeto a Narciso, un caballero presumido (aquí el nombre tiene un significado transparente), un «lindo» en la terminología áurea. Teresa lo invita a su casa de noche por medio de una criada, y Narciso entra en una habitación a oscuras y goza de una muchacha sin verla (CV: ff. 182v-183r). A la vez, la niña de los embustes envía un aviso anónimo a don García, hijo del corregidor de la ciudad, que también está enamorado de ella. Cuando don García llega con los hombres de su padre para vengarse, encuentran la habitación de Teresa vacía. Ella finge no saber lo que sucede, pero ruega al caballero que registre la casa, de forma que encuentran a Narciso con una criada negra (CV: f. 184v). Por más que el lindo pide explicaciones a la muchacha, esta culpa a las criadas y mantiene intacta su reputación. Don García queda avergonzado y el lindo es expulsado de su colegio en Salamanca, por lo que se ve obligado a regresar a su Sevilla natal, desde donde parte a las Indias.

A diferencia de otras novelas contenidas en *Corrección de vicios*, el final no está ligado al desarrollo de una de las acciones principales, sino que se desencadena de forma abrupta. Se narra de pasada la boda de Teresa con un mercader rico, enamorado de ella «a pesar de todo su linaje» (CV: f. 188v), y la muerte del marido apenas un mes después, con la que se desencadena un cambio de suerte en Teresa: una criada le roba al día siguiente sus joyas y hace públicas las andanzas de su ama, con lo que llega a ser conocida como La niña

de los embustes. Teresa se marcha a su tierra y el final queda abierto, con la promesa de una continuación:

Después acá tengo nuevas de persona que sé que no me engaña, que pasó a Valencia, donde, como se llevó allí su buen ingenio, porque no se embote la habilidad y cuando sea necesaria no se halle de provecho, ha hecho y hace de las suyas. Tiempo tendremos y pluma más bien cortada con que referirlas a los amigos de buen gusto que saben celebrarlas. (CV: f. 188v)

Salas Barbadillo no llega nunca a ampliar las aventuras de Teresa, sino que la promesa de continuación resulta una vez más incumplida, como resulta habitual en el escritor madrileño⁹⁶. No obstante, resulta significativo que el final de *La niña de los embustes* quede abierto. La novela se aleja en este sentido del resto de relatos contenidos en *Corrección de vicios*, pero se acerca a su vez al final de la propia colección, subrayando así la vinculación entre el marco y los episodios.

III.1.5 LA NOVELA DE BURLAS COMO SUBTIPO DE LA NOVELA URBANA

Las novelas de *Corrección de vicios* se supeditan al espíritu de la colección, de tal manera que tienen como finalidad fundamental retratar los vicios de la sociedad de la España del siglo XVII. Todas ellas tienen una ambientación urbana, en una o varias ciudades importantes de la geografía peninsular: Sevilla, Barcelona, Salamanca, Alcalá... con una excepción, *Las galeras del Vende-humo*, desarrollada en Nápoles, una urbe que, no obstante, resultaba muy cercana al lector por la situación política del momento. Con todo, en *Las galeras del Vende-humo* se aprovecha, aunque sea mínimamente, la contraposición entre los napolitanos y los españoles venidos de fuera.

⁹⁶ Por otra parte, aunque el personaje de Teresa no obtuvo continuación por parte de Salas Barbadillo, sirvió de inspiración para *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, de Alonso de Castillo Solórzano (1632). Tanto el texto de Salas como el de Castillo Solórzano han sido estudiados por Rodríguez Mansilla (2009).

Como ha quedado de manifiesto, el principal soporte argumental de todas las novelas es la burla ingeniosa, para lo cual el escenario urbano resulta óptimo. Podría hablarse de pertenencia a un subgénero definido por Fernando Rodríguez Mansilla como «novela de burlas»: «Relato breve (extensión razonable de la “novela” barroca), cuyo núcleo es una burla más o menos compleja, elaborada con propósito aleccionador». (2013: 122).

A la hora de considerar el género, Rodríguez Mansilla se basa fundamentalmente en textos de Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Tirso de Molina, por lo que estamos ante una terminología en principio pensada para nuestro autor; de hecho, dentro de la obra de Salas, el crítico toma en especial consideración *Corrección de vicios*. En principio, la definición se adopta a la mayor parte de los textos interpolados en la colección, aunque con algunas salvedades: las novelas no suelen estar formadas por una sola burla, sino por dos o más, y el propósito de las mismas no es únicamente aleccionador, ya que a menudo están motivadas por un interés económico. Es cierto que esta cualidad asemeja el género al de la novela picaresca, pero, como hemos visto, no todos los personajes que se valen de elaborados engaños para su beneficio son pícaros, y muchos de ellos carecen de cualquier rasgo en este sentido. Marc Vitse apunta incluso una progresiva despicarización de la literatura de Salas, paradójica en apariencia, que tendría que ver con el desarrollo de estos relatos que centran su atención en la burla y no tanto en la supervivencia del héroe, de modo que «a la larga “burla y pícaro no caben en un saco”» (1980: 27). Por otra parte, como hemos apuntado, la burla puede tener también un propósito lúdico que, aunque casi siempre es complementario de los otros dos, a veces puede llegar a convertirse en el motor principal de la acción, como en *La niña de los embustes*.

También apunta Rodríguez Mansilla la presencia de escenarios urbanos como elemento fundamental para el desarrollo de burlas complejas que llegan a adquirir un cierto carácter de teatralidad:

La novela de burlas exige de una ambientación urbana, ya que sus personajes se definen en relación a la ciudad: los burladores son sujetos nobles formados en la

urbe y los burlados son de origen rural o cortesanos nuevos que no saben conducirse en ella. Los personajes burladores se proponen organizar un espectáculo mediante montajes complejos, con disfraces y espacios decorados, que busca expulsar al burlado de un espacio que los burladores consideran impropio para él. (2013: 123)

El estudioso se basa la existencia de un «elitismo cortesano» apuntado por Vitse (1980: 16), «según el cual es casi sacrilegio vivir o actuar fuera de los márgenes que imponen los orígenes del sujeto» (Rodríguez Mansilla, 2013: 123), pero lo cierto es que en la mayor parte de las novelas de *Corrección de vicios* no encontramos este rasgo, que solo aparece claramente en *La dama del perro muerto*. Con todo, tampoco en este relato puede decirse que estrictamente haya una contraposición entre Teodora —andaluza— y los barceloneses, en tanto que son unos caballeros toledanos los primeros que deciden burlarse de la dama (CV. f. 39v). De hecho, es más común la situación contraria, en la que un personaje —a menudo el protagonista— se vale de su cualidad de forastero para embaucar a los habitantes de la ciudad donde llega, e incluso es relativamente habitual que los burladores cambien de urbe cuando ya son conocidos por los habitantes de la misma. Con todo, lo que resulta indudable es que la novela burlesca es fundamentalmente de tipo urbano.

Rodríguez Mansilla advierte que la novela burlesca ha sido desatendida en parte porque la novela corta barroca se ha definido apoyándose en el tema amoroso: «La novela amorosa ha sido el modelo preeminente para establecer el género, hasta el punto de identificarlo completamente con la novela cortesana» (2013: 122). El caso de *Corrección de vicios*, así como otros ejemplos de Castillo Solórzano y Tirso analizados por Rodríguez Mansilla, muestran que la novela de burlas tienden a situarse en el mismo lugar que las novelas cortas de temática amorosa, no solo desde un punto de vista de extensión (novela breve) o de autor, sino también desde una perspectiva morfológica, ya que ambos géneros conviven en las colecciones que las agrupan. Además, desde muy temprano hay novelas como *Las galeras del Vende-humo* o *El conde de las legumbres* de Casti-

llo Solórzano (Rodríguez Mansilla, 2013: 126) que contienen elementos tanto amorosos como burlescos.

Según Rodríguez Mansilla: «Este tipo de narración se nos ofrece como un sazónador, un aperitivo en medio de una colección de novelas de corte amoroso y conflictos más elevados», pero la existencia de *Corrección de vicios* —una colección «que tiende a lo burlesco» (Colón Calderón, 2001: 22)— ya en la segunda década del siglo XVII, prueba que, desde el surgimiento en español de las novelas cortas —así como de las colecciones que las contienen—, la novela de tipo burlesco forma parte de este mundo literario por derecho propio.

Por otro lado, más allá de la brevedad hay un aspecto común que permite considerar la novela amorosa y la novela burlesca como subtipos de la novela corta: la ambientación urbana, uno de los elementos definitorios del género que, además, condiciona sensiblemente las tramas. En la línea de lo propuesto en el apartado introductorio⁹⁷, y siguiendo el ejemplo de algunas taxonomías del teatro del Siglo de Oro, quizá sería útil hablar simplemente de «novela urbana», dentro de la cual habría que distinguir como subtipos narrativos la novela cortesana de tipo amoroso, la novela de burlas, e incluso quizá, a partir de cierto momento, la novela picaresca, o al menos algunas narraciones breves con rasgos picarescos insertadas en el interior de colecciones. Desde este punto de vista más abarcador podrían resolverse algunos de los problemas taxonómicos que presenta la prosa barroca de corta extensión.

⁹⁷ Cfr. I.3.3.

III.2 *CASA DEL PLACER HONESTO* (1620)

III.2.1 EL MARCO: LA REGULACIÓN DEL PLACER HONESTO

1620 es un año especialmente relevante en cuanto a la publicación de obras de Alonso de Salas Barbadillo. Además de *Casa del placer honesto*, ven la luz *El sagaz Estacio*, *marido examinado*, *El caballero perfecto*, *La escuela de Celestina* y *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, acompañado de *El gallardo Escarramán*. También es un año significativo para las colecciones que contienen novelas cortas: con el inicio de la década se publican las *Novelas morales*, de Diego Ágreda y Vargas (en la misma fecha en Madrid, Barcelona y Valencia), *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, de Juan Cortés de Tolosa⁹⁸, y la *Guía y avisos de forasteros*, de Antonio Liñán y Verdugo.

Como veremos, a partir de reuniones periódicas que guardan similitudes con el funcionamiento de las academias literarias, en *Casa del placer honesto* se insertan seis novelas cortas, cuatro obras dramáticas breves y varios poemas. Estamos, por tanto, ante una colección con marco, la segunda publicada después de *Corrección de vicios*, no solo por Salas Barbadillo sino también por cualquiera de los escritores españoles de la época. El autor madrileño carecía por tanto de modelos que pudieran servirle de inspiración en la ficción autóctona. Según Rey Hazas, la obra es original en dos sentidos:

⁹⁸ Cuatro de las cuales se habían publicado ya en sus *Discursos morales*. Cfr. III.1.1.

[Es] la primera colección española de novelas cortas que, por un lado, adopta como marco estructural una reunión académica, la reproducción de un artificioso cenáculo literario, y, por otro, simultáneamente, también la primera imitación española importante de Boccaccio, modelada según el patrón de su *Decamerón*. (1986: 30)

La influencia del *Decameron* como modelo literario en *Casa del placer honesto* ya había sido señalada por Caroline Bourland (1905: 194) y por Marcelino Menéndez Pelayo (2008: 27), así como estudiada por Edwin Place en la introducción de su edición (1927: 317-320). Tanto Bourland como Place consideran la obra como la primera colección que imita el tipo de marco boccacciano: «The first important Spanish collection of short stories modeled as a whole upon Boccaccio's *Decameron*» (1927: 298). No obstante, Bourland señala que la obra de Salas está más lejos del modelo boccacciano que otras obras ligeramente posteriores, como los *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina (1905: 195). Las diferencias se plantean desde el principio, en la antitética localización de ambas obras. En el *Decameron*, diez jóvenes —siete mujeres y tres hombres— salen desde Florencia al campo huyendo de una ciudad asediada por la peste negra, y encuentran en la naturaleza un espacio que les posibilita la recreación:

Io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo, e fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce ne andassimo a stare, e quivi quella esta, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo. Quivi s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biande non altramenti

ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere e il cielo più apertamente [...]; e èvvi, oltre a questo, l'aere assai più fresco. (Boccaccio, 1992: 35-36)⁹⁹

En *Casa del placer honesto*, por el contrario, cuatro jóvenes varones, estudiantes nobles en Salamanca, deciden trasladar su ejercicio poético desde las orillas del río Tormes a Madrid, es decir, a la corte. El espacio asociado con el río, como en toda la tradición pastoril, aparece sometido a una fuerte idealización: «Una tarde de abril amenísima entonces albergó a cuatro caballeros [...], a quien el claro río oyó discurrir» (CPH, 1927: 329). Sin embargo, como en gran parte de la literatura barroca¹⁰⁰, existe una cierta imposibilidad de desarrollar un mundo idílico sin que la realidad lo condicione.

La localización urbana del marco de las colecciones no es exclusiva de la incipiente tradición hispánica. Como explica Michelangelo Picone, es una característica común a varias de las obras que siguen el modelo decameroniano en la Italia del *Cinquecento*, como *I trattenimenti*, de Bargagli, *Le cene*, de Grazzini (Lasca), o *Le piacevoli notti*, de Straparola, esta última traducida al español ya a finales del siglo XVI:

In tutt'e tre le comici che tengono unite queste raccolte novellistiche l'attività affabulatoria della brigata si svolge nello spazio cittadino, all'interno di un palazzo nobiliare o di una casa borghese (vs la campagna, l'esterno del giardino ameno della comice decameroniana). (Picone, 2000: 125)

Con todo, lo más interesante de la ubicación del marco está en el viaje de los cuatro caballeros desde el río a la corte y, especialmente, en la justificación que se hace del mismo:

⁹⁹ En la traducción de María Hernández: «Yo estimaría muy adecuado que, en esta situación, tal como muchos antes que nosotras han hecho y hacen, saliésemos de nuestra ciudad, y huyendo como de la muerte de los deshonestos ejemplos, fuésemos a quedarnos honestamente en nuestras posesiones del campo, que todas poseemos en abundancia, y allí disfrutásemos de la fiesta, la alegría y el placer que pudiésemos, sin traspasar en acto alguno el topo de la razón. Allí se oyen cantar a los pajarillos, se ven verdear las colinas y los llanos, y los campos de mieses ondear como el mar, y una y mil especies de árboles, y el cielo más abiertamente [...]; y allí además el aire es mucho más fresco». (Boccaccio, 2005: 127)

¹⁰⁰ Cfr. *supra* I.3.1.

Si nosotros ocupamos este campo, ¿qué dejamos libre a las acciones de los que nacieron sin ricas posesiones, herencias de sus antepasados como las nuestras? Sigán ellos el cautiverio de sus miserables hados, y gocemos nosotros como aquellos que nacimos como aventajada estrella de la dulce libertad. (CPH, 329)

El campo aparece reflejado como un lugar propicio para el desarrollo de las personas de cualquier condición. Es, valga la redundancia conceptual, el lugar positivo por naturaleza, y también un espacio intrínsecamente asociado al cultivo literario. Pero, precisamente por ello, ha de reservarse para aquellos que no tienen la posibilidad de realizar una vida digna en la corte, es decir, a los campesinos pobres. Este cierto grado de altruismo, aunque impostado, entronca con el ideal del cortesano desarrollado por Salas: la corte no se desarrolla como el marco social idóneo, sino que es un ejercicio obligatorio para los hombres afortunados por su estado, es decir, para aquellos que por su nobleza tienen el sustento garantizado, como los propios caballeros de la *Casa del placer honesto* indican: «Vámonos a la corte y vivamos allí con los alimentos y socorro que es fuerza que nos envíen nuestros padres; en apacible y no escandaloso entretenimiento fundaremos una casa que intitularemos del placer honesto» (CPH: 329-330).

Al llegar a la corte, los cuatro jóvenes recrean el modelo de la vida en la naturaleza. Alquilan una casa, pero no en el corazón de Madrid, sino en el Prado, es decir, en el extremo galante de la ciudad, en una zona de recreo diseñada ya durante el reinado de Felipe II. A este respecto, cabe apuntar que el título parece referirse las «casas de placer», es decir, a ciertas residencias que la nobleza tenía en el campo para el solaz, tal y como aparece, por ejemplo, en el episodio de los Duques en la segunda parte del *Quijote*: «Decid a vuestro señor que venga mucho enhorabuena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos» (Cervantes, 2015a: II, 30, 957). Es decir, aun en el interior de la ciudad, se evoca el descanso del campo. La casa, además, tiene un

jardín interior y dos salas para la recreación del ingenio: una biblioteca y una pieza para instrumentos musicales:

Alquilaron una casa de comunidad junto al Prado, donde había servicio de cuarto bajo y alto; tenía más adentro un jardín hermoso acompañado de fuentes, sobre el cual discurría una galería grande, que ocuparon todos su libros, formando una librería varia y curiosa de todas las ciencias y facultades; en una pieza baja pusieron todos cuantos instrumentos hoy se tocan con las manos solas o juntamente con ellas y la boca; llamaron a la una sala «armería del ingenio» y a la otra «recreación de los sentidos». (CPH: 330)

A diferencia del marco narrativo de *Corrección de vicios*, en *Casa del placer honesto* existe una organización explícita desde el comienzo, que se articula según unas «leyes y ordenanzas» (CPH: 330) que definen el ideal de vida aristocrático: no casarse, ni estar amancebado, ni, en general, tener interés por las mujeres; no asistir a corridas de toros públicas, ni tampoco a bodas; sino al revés, visitar a viudos y viudas que fueran malcasados; no admitir pobres ni ricos, «porque en semejantes extremos no puede caber un ánimo placentero» (CPH: 332-333), aunque se deja la posibilidad de dispensar a los pobres. Además, deciden poner el dinero en común, de tal forma que lo custodie y lo distribuya un mayordomo, «porque el mayor de los placeres es tener abundancia de dineros sin el cuidado de su cobranza, gasto y distribución, gozando poltronamente de las utilidades y beneficios que se siguen de sus efectos» (CPH: 332). A estas ordenanzas se añaden dos en la primera reunión pública: «Que no pudiese la Casa del Placer admitir huéspedes de ningún estado a calidad que fuesen» (CPH: 333), y que los miembros entrantes sean «personas eminentes en las tres artes: poética, oratoria y música» (CPH: 333), para que sean de la misma condición que los fundadores.

A propósito de las leyes y ordenanzas, indica Noelia Cirnigliaro lo siguiente:

Los honestos estudiantes de *La casa del placer honesto* se caracterizan por un auto-control autoimpuesto de sus pasiones por medio de extensas y detalladas «ordenanzas» [que] toman su modelo retórico-legal de las academias que existieron en la península. (2015: 151)

Además, Cirnigliaro subraya el componente de género que se da en la regulación de la casa:

Son una extensa relación de restricciones autoimpuestas, fundadas en principios misóginos (las mujeres quitan el placer), misógamos (el matrimonio es razón de dolor o incomodidad) y de rechazo a modelos masculinos no aristocráticos. (2015: 152)

Ahora bien, esta visión del placer honesto compartida por los cuatro miembros fundadores no tiene por qué ser inevitablemente trasladada al pensamiento de Salas, como ya nota la estudiosa: «Frente a este modelo de subjetividad contenida y “honesta”, Salas expresa, mediante la exageración y la sátira, las contradicciones que presentan los placeres mundanos disponibles en la casa para el hombre en la casa» (2015: 152). Más allá de las cuestiones de género, hay varios elementos contradictorios en el orden impuesto. Por ejemplo, deciden no admitir huéspedes pero poco antes habían asignado a cada uno dos estancias, de las que «una servía para recibir visitas» (*CPH*: 330). Además, la ironía de Salas recorre la redacción de las ordenanzas, cuando se dice las profesiones de los hombres que pueden desarrollar los futuros miembros:

Que se entienda ser excluidos desta república y comunidad todos los ministros de justicia, como si dijésemos: abogados, escribanos, alguaciles y procuradores; y juntamente con ellos los ambiciosos que pretenden y los trampistas que pleitean; y con más rigor a los poetas que escriben comedias para los teatros públicos: porque, siendo una gente que se ocupa en trabajar para el gusto del vulgo, están sujetos al pesar de que les silven una comedia, que es tan grande que por muchos días carece consuelo, y los tales podrían perturbar nuestra república y desorde-

nalla en nuestros mayores deleites [...]. Mandamos que puedan ser admitidos por donados de nuestra comunidad los médicos, boticarios, cirujanos, barberos, sacristanes y sepultureros; porque están lejos de vivir con pesar que tienen fundando su placer en los pesares ajenos. Ítem, queremos que sean admitidos con ellos todo género de músicos, así de voz como de instrumentos: porque ganan la vida tomando placer para sí, porque ellos mismos que lo obran son los que mejor lo entienden y al mismo tiempo le dan a los circunstantes. (CPH: 331)

Por un lado, hay una crítica, común en Salas Barbadillo, hacia los dramaturgos que venden sus comedias para que sean representadas en el corral. Es una idea que el escritor repite constantemente, y que no se circunscribe únicamente al teatro, sino en general, a la comercialización de toda literatura. Sin ir más lejos, al inicio de *Casa del placer honesto* se dice: «Pretender hacer serviles y mecánicos estos ramilletes del ingenio, consejo es de la torpe avaricia» (CPH: 329). Ahora bien, los motivos que se exponen en las ordenanzas no forman parte de una meditada reflexión acerca de cómo deben ser los vínculos económicos del escritor con la sociedad, sino que resultan más bien frívolos: la tristeza provocada por no acomodarse a los gustos del público puede «perturbar» el placer honesto de la asamblea.

Por otro lado, hay una crítica hacia dos de las profesiones más satirizadas por Salas: los escribanos (y en general, los burócratas) y los sanitarios, pero la ironía posibilita que unos no puedan formar parte de la casa, en tanto que los segundos no son capaces de obtener placer de su desempeño y los primeros sí. La diferencia muestra de nuevo que las ordenanzas no deben ser tomadas en consideración desde un ámbito moral serio.

Por último, pese a que a lo largo del marco los personajes que lo conforman sean casi siempre descritos de forma positiva, llama la atención la relación que estos establecen con lo monetario. Como citábamos, una de las ordenanzas establece que el dinero sea puesto en común y que lo custodie y lo guarde un mayordomo, pero no tanto como un acto de generosidad sino más bien de comodidad: el control del gasto supone una responsabilidad que los jóvenes no

están dispuestos a asumir. Hay que tener en cuenta que los caballeros han conseguido una posición acomodada: además del alquiler de la casa y del mayordomo cuentan con un cochero y un cocinero: «Hicieron un coche para su servicio, recibieron un cochero, y para el de la cocina un cocinero» (CPH: 330). Ahora bien, esta posición es obtenida solo gracias al dinero pedido a sus progenitores, y no de una forma completamente respetable, sino con un notable componente amenazante:

Partieron [...] a toda diligencia a la villa de Madrid, dejando cartas escritas para sus padres, dándoles aviso desta determinación y pidiéndoles que les acudiesen, porque de no hacerlo así tomarían mahatrajas a título de lo que habían de heredar y abrasarían su hacienda en pocos días. Tanto por este miedo como por parecerles que era reputación suya que no anduviesen en la corte sus hijos deslucidos, se determinaron a darles liberalmente para su gasto unos honrosos alimentos. (CPH: 330)

El hecho de que Salas Barbadillo introduzca este aspecto disonante muestra el riesgo que entraña llevar a cabo una interpretación unilateral de su obra. Ciertamente, muchos de los elementos que configuran el marco de *Casa del placer honesto* pueden considerarse como pertenecientes a las ideas —poéticas y no poéticas— de Salas. No obstante, la disposición de algunos otros, y, en especial, el hecho de que el desahogo económico para constituir la casa venga dado a partir de unos padres amenazados cuestiona la posición del autor frente a sus personajes. Por ello, no podemos estar plenamente de acuerdo con Costa Ferrandis cuando relaciona el modelo de la obra con la forma ideal de Salas para el desarrollo del ejercicio literario:

Parece realizar en la ficción un íntimo deseo de Salas Barbadillo: un lugar aislado de toda penuria económica y donde la única actividad fuera el Arte, además de incidir en la costumbre barroca de las Academias literarias que Salas repetirá en alguna otra obra. (1981: 177)

Ni tampoco con la afirmación de García Santo-Tomás sobre la función de *Casa del placer honesto* para agrupar socialmente a individuos según sus gustos artísticos:

Casa del placer honesto ofrece un marco narrativo de indudable interés en cuanto que busca definir un cierto tipo de clase social no tanto por su capital económico o sus parentescos con la monarquía, sino por su noción del *buen gusto* a través del consumo del producto cultural. (2008a: 99)

Además, no resulta del todo cierto que esa «clase social» nueva, caracterizada fundamentalmente por sus gustos artísticos, no quede definida por su capital económico. Las disposiciones de la casa muestran una cierta preferencia por una especie de clase media —ni muy ricos ni muy pobres—, que puede quizá traducirse como de baja nobleza. Es cierto, no obstante, que una vez que queda constituida la casa, y que son aceptados nuevos miembros, tienen la oportunidad de obtener un donativo importante, que los jóvenes rechazan por no atenerse a su ideal de su vida artística:

Entre todos los que asistían a disfrutar los tesoros desta ingeniosa familia repartieron un donativo grande, que fue de mucha suma de ducados, que dieron con liberalidad para ayuda a los gastos. Hubo dos juntas sobre si se había de recibir o no; y al fin, por último acuerdo, se decretó que se agradeciese mucho aquella dádiva generosa pero que no se admitiese, porque no era bien hacer mecánico y servil lo que de su naturaleza era ingenioso y liberal, siendo los primeros ingenios que se vieron libres de la necesidad, que violenta aun los corazones gallardos a mayores bajezas. (CPH: 343)

Como veremos, los gastos para la preparación de las reuniones en la casa (que pronto se harán periódicas) han de ser elevados, en tanto que sus miembros no escatiman en adornos. Además, la respuesta para rechazar el donativo se basa en la idea de que el artista, por el mero hecho de serlo, debe pasar estrecheces económicas. Sin embargo, cabe recordar, al inicio de la obra, la idea de

que el placer honesto se configura en la paradoja de una despreocupación por lo monetario (y por su control) que no imposibilite el disfrute del consumo material promovido por él.

El tratamiento de los componentes de la casa en este aspecto es complejo, no exclusivamente positivo, como cabría esperar según lo que se desprende del resto de la obra. Las reticencias de Barbadillo quizá puedan tener que ver con los puntos en común de la casa con las academias literarias de la época, y con la compleja posición del autor frente a estas. Las similitudes han sido señaladas no solo por Costa Ferrandis (1981), sino también por Rey Hazas (1986: 30), Pasqual Mas i Usó (1999: 73), y especialmente por Willard King:

El primer autor que hace experimentos con la novela académica de este tipo fue aquel incansable innovador literario, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, quien, como se recordará, asistía a la Academia de Madrid dirigida por Sebastián Francisco Medrano desde 1617 a 1622. En 1620 publicó en Madrid *La casa del placer honesto*, que es [...] la primera colección en la que se utiliza una estructura decididamente académica. (1963: 124)

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que *Casa del placer honesto* no se define en su interior nunca como una academia literaria. Los entretenimientos desarrollados en ella son de diversa tipología, no solamente literarios, y menos aún, exclusivamente poéticos. Por otra parte, se trata de una asamblea formada por miembros con más características en común que la de ser literatos, con unas mayores implicaciones sociomorales a la hora de entender el «placer honesto». Aunque, como señala King:

A pesar de la frivolidad de algunas de ellas, estas reglas reflejan sin duda, en parte, opiniones serias acerca de la conducta de las academias, basadas en la experiencia adquirida por Salas en estos grupos literarios. La insistencia, en las ordenanzas y en otros pasajes del libro, en que todos los miembros de la *Casa* han de tener talento literario y dinero suficiente para desarrollar este talento libremente parece ser reacción natural de un escritor de grandes dotes, irascible y sin

recursos, frente a las academias del siglo XVII, formadas, por una parte, de ricos pero incompetentes aficionados y, de otra, de escritores profesionales obligados por razones pecuniarias a rendir homenaje a la estupidez. (1963: 125)

En cualquier caso, más allá de las vinculaciones que establece King entre los avatares biográficos de Salas y la naturaleza del espacio literario conformado, varias de las actitudes del escritor en torno a la constitución de la casa del placer honesto —irónicas e incluso burlescas a veces, incoherentes con la idea de literatura mostrada en otras— hacen necesaria una buena dosis de cautela. No es posible afirmar por tanto que *Casa del placer honesto* muestre para Salas el ideal de literatura ni el ideal de academia. Sobre este último punto, cabe entender la colección no como paradigma sino como reflexión, en la línea de lo que sucede en otras obras, como en *El curioso*¹⁰¹, en *La peregrinación sabia*¹⁰² y en *Pedro de Urdemalas*, donde la ficcionalización de la academia llega a ser un sofisticado vehículo para la burla.

En la misma línea, tampoco es aconsejable una sobreinterpretación de la ausencia de mujeres en la casa, común por otra parte a otras colecciones de la época, como el *Teatro popular* (1622), de Francisco de Lugo y Dávila —gran amigo de Salas—, y las *Academias del jardín* (1630), de Jacinto Polo de Medina (Colón Calderón, 2001: 52-53); tal y como deslinda García Santo-Tomás:

Este espacio burgués y urbano de celibato se convierte en un manual de conducta *honesta* y ejemplar, dirigida a otro tipo de placeres que la crítica contemporánea denominaría «homosociales» —y, en este sentido, *Casa del placer honesto* e ofrecería a un interesante estudio sobre determinadas estrategias de amistad masculina y relaciones homoeróticas. (2008a: 98)

Indica el estudioso que hay en la mayor parte de la literatura de Salas un rechazo del matrimonio (García Santo-Tomás, 2008a: 126). Como forma de vida, el matrimonio es satirizado en numerosas ocasiones, si bien con amplios matices.

¹⁰¹ Cfr. *supra*. II.3.2.

¹⁰² Cfr. *supra*. I.2.

ces, como recordamos en *Patrona de Madrid restituida*, una de las pocas obras donde el tema se aborda desde un punto de vista enteramente serio¹⁰³. A este rechazo del matrimonio sigue también una posición contraria frente a las bodas, como veremos en *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*. Asimismo, se ha señalado un componente misógino en la literatura de Salas, evidente en algunos pasajes sobre la naturaleza mudable y poco fiable de la mujer. En *Casa del placer honesto*, frente a lo que pudiera parecer, no hay una crítica del placer erótico o sexual como deshonesto y desmesurado —que iría en la línea de la alabanza a la medida—, sino que este se relaciona con la complejidad del proceso de enamoramiento: «Porque no es justo que nuestra prudencia admita en la Casa del Placer a los que por su gusto y elección se meten en tanto pesar» (CPH: 330-331). De nuevo, es posible ver un tono cómico en las razones dadas por los miembros de la casa, que, por otra parte, habían aparecido descritos como estudiantes algo ociosos: «Estudiaban más por ambición de sus padres que por necesidad la facultad de los derechos» (CPH: 329).

En suma, más que por ser una representación del ideal literario y social pretendido por Salas, la riqueza del marco narrativo construido está en su original aproximación: no solo con la traslación del modelo boccacciano, sino con la creación de una variante de este modelo. En palabras de Anthony Close: «Cabe distinguir el “academicismo” en una tendencia fundamental de la prosa del siglo XVII, la de situar la ficción dentro de un marco decameroniano cuyo ejemplo queda tipificado en *La casa del placer honesto*» (Close, 2007b: 296-297)

III.2.2 «PRIMERA OSTENTACIÓN»

Una vez configuradas las normas básicas que deben regir el funcionamiento de la casa del placer, se lleva a cabo el primer festejo, que es de carácter público:

Con toda prisa los de la Casa del placer de tres piezas bajas que tenían de moderado espacio hicieron una grande, en esta levantaron un teatro en medio vara y

¹⁰³ Cfr. *supra*. II.1, n. 40.

media del suelo, cercaron toda su circunferencia de unas gradas de madera, a la traza de los teatros cómicos; en la parte que estaba enfrente de la puerta —y era como si dijésemos cabecera de aquella sala— pusieron a la mano derecha una cátedra y a la izquierda un trono iguales en altura. (CPH: 334)

La creación de un tablado dota de un elemento singularizador al marco de *Casa del placer honesto*. Si bien es cierto que en el modelo principal, el *Decameron*, existe un lugar especial para el rey o la reina de la jornada, los nueve restantes componentes del grupo se sientan sin otra distinción, a pesar de que, durante cada día, todos cumplen el papel de narrador. Además, como recuerda Isabel Colón Calderón, en *Il cortegiano* de Castiglione, modelo de comportamiento para el cortesano de la época, los autores se sientan «in cerchio» o «a la redonda» (2013: 139). Sin embargo, y a partir del ejemplo de Salas Barbadillo, lo normal en las colecciones españolas es que haya un lugar principal, y que este se reserve para quien que narra y no para quien organiza la sesión (Colón Calderón, 2013: 149).

Por otra parte, en *Casa del placer honesto* el escenario preparado recuerda inevitablemente a un espectáculo teatral, tal y como indica el propio narrador: «a la traza de los teatros cómicos» (CPH: 333). La disposición de la sala muestra un exquisito cuidado, no solamente por el tablado y por la conversión de tres estancias en un considerable graderío, sino también por la decoración y la amenidad del ambiente. No en vano, el capítulo habla de «la primera ostentación que hicieron los fundadores de la casa del placer» (CPH: 333). No se denuncia el gusto por la apariencia de la sociedad cortesana, a quien realmente va dirigido el entretenimiento: «De sus habilidades y el aplauso que les dieron los ingeniosos cortesano» (CPH: 333), sino que es visto con una cualidad positiva:

Buscaron en la corte más colgaduras, de que adornaron, vistiendo el suelo, por ser ya verano, de frescas rosas y floridas yerbas. Las ventanas correspondían a un jardín, y enfrente dellas se veían dos fuentes de maravilloso artificio y no pequeño golpe de agua. (CPH: 334)

Como sabemos, el teatro era el entretenimiento por antonomasia en la sociedad áurea, por lo que no parece extraño que el marco adopte una morfología de festejo dramático de tipo cortesano. *Casa del placer* es, también en este aspecto, la primera colección con elementos claramente teatrales de la tradición hispánica, pero a lo largo de las siguientes décadas será el modelo mayoritario. Como indica Isabel Colón:

Mientras en el *Decamerón* los noveladores y oyentes representan por turnos ambos papeles, en las novelas españolas se tiende a un modelo que tiene mucho de teatral: hay quien escucha y habla, pero en ocasiones hay espectadores que solo escuchan sin contar novelas, dada la tendencia a aumentar el auditorio con fiestas abiertas a mucha gente. (2013: 149).

En esta situación hay un elemento relevante que, hasta donde sabemos, no ha sido tomado en consideración por la crítica: la teatralización del marco conlleva también una teatralización del contenido. En primer lugar, cuando se leen novelas, el narrador adquiere un estatus especial, se convierte también en cierta medida en intérprete; en segundo lugar, y a diferencia de los modelos italianos, la presencia de un escenario posibilita la inserción de géneros que no son narrativos. En este aspecto, como veremos, *Casa del placer honesto* también es una colección pionera, al ser la primera colección con novelas cortas que no contiene exclusivamente novelas cortas, sino también poemas y pequeñas obras dramáticas.

Por último, la configuración de la sala posibilita, tal y como apuntaba Colón Calderón, reuniones de considerable tamaño: «Juntose en ella a las cuatro de la tarde número de cien personas» (CPH: 334). Ahora bien, en *Casa del placer* existe la intención, perdida en obras posteriores de similares características, de que cualquier asistente a esta reunión literaria pueda tomar parte activa de la misma:

Era también ordenanza que todos los que entrasen hubiesen de dar muestra de una de las habilidades que allí se ejercitaban mal o bien, en modo que mejor supiesen; porque en su conversación no se habían de admitir personas zánganas que sirviesen de mirones, gozando entonces de entretenimiento y llevando después murmuración para otras partes. (CPH: 334)

Ciertamente, se antoja algo difícil para la verosimilitud que los cien presentes en la sala pudieran dar cuenta de sus habilidades, pero, como veremos, esta disposición posibilita la incorporación de nuevos miembros.

El festejo se organiza en torno a numerosas disciplinas artísticas, pero, obviamente, solo se interpolan las representaciones literarias, y aun no todas: de los versos recitados por los asistentes se seleccionan únicamente algunos, seguramente poemas que el propio Salas Barbadillo tenía escritos y quería que fueran impresos. Los elementos musicales, así como los decorativos —a los que también se les da un papel principal—, no forman parte del texto literario, y tienen que ser únicamente *narrados*. Así, por ejemplo, del primer poema interpolado por don García, se dice que lo «cantó con voz sola y agradable» (CPH: 334). Se trata de un romance de temática amorosa dedicado a una dama que responde al nombre de Antenia, y que provoca como reacción una serie de poemas cantados: «Él mismo animó a todos los circundantes [...] a que, pasándose al trono de la música, cantasen, ya solos, ya en compañía a tres y cuatro y tal vez a dos, coros con tantos prodigios [...] que solo ellos podían pagarse con lo mismo». (CPH: 336).

Si don García había ocupado el trono, será otro de los fundadores, don Fernando, el que ocupe la cátedra, para «referir», es decir, recitar seguramente sin cantar, una silva de dimensiones considerables (CPH: 336-338). Se distribuyen así dos espacios diferentes: uno para la poesía musicada y otro para la poesía sin música, porque también los versos de don Fernando provocan una reacción en cadena, de forma que «al calor del susurro con se celebró esta silva, apenas hubo hombre de todos los más que allí asistían que no refiriese por lo menos un soneto» (CPH: 338).

Tras don Fernando, otro de los organizadores, don Próspero ocupa el tablado para danzar «airoso y gallardo» (CPH: 338). También en esto le siguen los asistentes a la reunión, entre ellos especialmente don Ricardo, personaje que demuestra sus dotes como músico y como bailarín.

Por último, después de «más de tres horas» (CPH: 338), don Diego, el último de los cuatro caballeros organizadores, sube a la cátedra para narrar una novela de carácter improvisado:

—De la novela señalada para el entretenimiento desde día soy autor que la forma al mismo tiempo que la refiere; para hacello no me puso en este lugar la osadía, sino la obediencia, de quien espero que disculpando mis errores conseguirá liberal perdón de vuestros ánimos. (CPH: 338-339)

El hecho de que la novela sea improvisada, y, por tanto, necesariamente de carácter oral, muestra una diferencia significativa con los relatos narrados en *Corrección de vicios*, de los que al menos siete de los ocho (si no todos) son leídos de un papel escrito, claro está, con antelación. La distancia entre las dos colecciones en este punto resulta, en cierto punto, paradójica: mientras que las novelas contadas por Boca de todas verdades se engarzan en una conversación más o menos espontánea, y de carácter no reglado, don Diego decide improvisar su narración, a pesar de estar en un ámbito destinado de antemano al ejercicio de la literatura y, además, delante de un auditorio de gran aforo. Como veremos, hay un cierto juego por parte de Salas en esta decisión, pues *Los cómicos amantes*, que es la novela interpolada, contiene una compleja estructura, con interesantes elementos teatrales que provocan que su improvisación resulte del todo inverosímil. Ahora bien, aunque la novela sea oral, su relato no está por ello más cerca de las formas tradicionales de interpolación. Al contrario, se subraya el ingenio del autor que es capaz de componerla al tiempo que la recita.

III.2.2.1 *Los cómicos amantes*

La primera novela de la colección indaga en el mundo social de los cómicos. Ya desde las primeras líneas se subraya la importancia del espectáculo teatral como hecho social: «De los entretenimientos que más llevan los ánimos y aficionan las voluntades es la representación» (CPH: 339). Se incide a continuación en la competencia establecida por las compañías teatrales que pugnaban por el mismo espacio, describiendo una situación común en la corte:

Los años atrás asistieron dos compañías en esta corte, como siempre suele, que compitiendo con igualdad entretenían al pueblo y se aprovechaban en razón de ser los gastos que los autores hacían entonces tan poco excesivos que se podían retirar con importante medra a gozar de una vejez quieta y pacífica. (CPH: 339)

Salas Barbadillo lanza un dardo en contra del teatro comercial, en la línea de la posición mantenida en otros pasajes de sus obras y, especialmente, al inicio de *Casa del placer honesto*. Dibuja una situación en la que los beneficios económicos son fundamentalmente para los «autores de comedias»¹⁰⁴. Además, refiere algunos datos interesantes sobre la situación de las compañías, como, por ejemplo, la organización del calendario dramático:

Tomaron estas por su cuenta las fiestas del Corpus de aquel año, como siempre se acostumbra por la cuaresma, que es en el tiempo que se renuevan las compañías y hacen muestra pública en presencia de los comisarios para elegir las mejores. (CPH: 339).

Presenta Salas a la protagonista: la actriz principal de la compañía, casada con el autor, siguiendo algunos tópicos de la época acerca de su dudosa honestidad. En primer lugar, se refiere a ella como una mujer bella siguiendo los tópicos petrarquistas, y subrayando como elemento esencial la limpieza de su rostro, en un tiempo en el que los afeites se habían convertido en habituales:

¹⁰⁴ Figura que equivaldría, de manera aproximada, a los directores de compañía actuales.

«La tez del rostro limpia de solimán no daba más veneno que el de su hermosura, que no era poco» (CPH: 339). Como es sabido, en la España áurea las mujeres podían ejercer como actrices, pero siempre que fueran mujeres casadas —situación que ha sido numerosas veces contrastada con la de la Inglaterra isabelina—. Este hecho provocó matrimonios de conveniencia entre personas del mundo del teatro, de forma que la duda sobre la honestidad de la mujer actriz se convirtió prácticamente en tópico

Frente a la actriz desenvuelta: «Mirábanla todos bien y ella a ninguno mal» (CPH: 339), Salas presenta al marido celoso, de estirpe picaresca, otro de esos personajes tipificados en la literatura de la época: «Su marido no desayunaba sus pasos, siendo con esto hombre que en sus mocedades fue graduado en la academia de los jácaros, porque mostrándose celoso y recatado amenazaba con la tragedia de los Comendadores» (CPH: 339-340). Tal y como anota Place (1927: 340), se refiere seguramente a *Los comendadores de Córdoba*, comedia de Lope de Vega en la que un caballero mata a su esposa y al amante de esta, escrita seguramente antes de 1598 (Morley y Bruerton, 1968: 44). La cita ayuda a situar la novela de Salas en una época en la que se está produciendo la cristalización de la comedia nueva, que ayudó decisivamente al desarrollo de las compañías teatrales como la que se describe.

Junto al matrimonio, se presenta al competidor amoroso: un joven actor que representa el segundo papel masculino: «Recibió aquel año en su compañía un mozuelo que era la sal de los teatros [...]; en la representación hacía la segunda parte, y tan bien que le juzgaban todos digno de la primera» (CPH: 340). Los primeros requiebros amorosos entre el mancebo y la actriz tienen lugar en los ensayos de los bailes, elemento de la comedia que estuvo siempre en el centro de las polémicas sobre la licitud moral del teatro: «La comunicación que tenía con su autora, porque ensayaban juntos los bailes que después ofrecían al pueblo, le puso en más ocasiones de peligro» (CPH: 340).

La declaración amorosa no se da sobre el tablado, pero sí en un contexto asociado a él, en la entrada de una casa donde los cómicos van «a representar un particular» (CPH: 340). La alusión nos recuerda que, más allá de la represen-

tación en el corral —sin duda la manifestación más importante, y la que hacía de soporte para todos los miembros implicados en el sistema teatral—, existía también en el Siglo de Oro un teatro que no era público, sino que estaba costeadado por nobles —en la obra se habla de la «casa de un gran señor (CPH: 340)—. El joven utiliza alusiones teatrales para declarar su amor, en un largo y sentido parlamento que, sin embargo, al ser contextualizado por el narrador, muestra que la naturaleza de sus intenciones no están movidas por un espíritu plenamente idealista:

El amante danzarín, que vio a la señora tan blanda que se dejaba manosear [...], dijo: «Mi señora, mi reina, y qué poco he dicho en llamar reina a quien las representa cada día, pues, ¿cómo la llamaré? Ángel, y con justa causa, porque este título no obra la representación sino la misma verdad». (CPH: 340)

Una vez que deciden ser amantes en secreto —«asegúrote de mi parte fiel correspondencia y profundo secreto» (CPH: 341)—, el joven escribe entremeses para la compañía de forma que pueda abrazar y cortejar a la dama, bajo el paraguas del papel dramático:

Con tal artificio que siempre requebraba y abrazaba a su autora [...] y sin salir de la traza del entremés, la decía algunas cosas que la continua y pesada asistencia de su marido había estorbado, haciendo de este modo sus conciertos a vista del celosísimo esposo y a los ojos de todo el pueblo sin ser entendidos. (CPH: 342)

Ahora bien, para asegurarse el interés del autor de comedias por sus creaciones, el primer entremés que escribe lo vende a la compañía rival, de forma que el marido celoso vea una interesante oportunidad de negocio:

Poniéndose a escribir un entremés, de que era buen artífice, le dio a la compañía contraria. Lució mucho, y su autor, enojado, le reprehendió el mal trato y terminó, y le amonestó que cuando escribiese algún papel no le sacase de casa,

supuesto que él le haría tan buena paga y correspondencia como cualquiera de los otros autores. (CPH: 341)

De esta manera, casi de pasada, Salas llama la atención sobre la remuneración de los dramaturgos por parte de las compañías. La novela desarrolla una situación cómica cuando el marido está a punto de sorprender al joven entregando un billete (esto es, un papel escrito) a su esposa. El mancebo explica que es parte del ensayo, y simula estar enojado con la mujer: ¡Vive Dios, que es la mujer más ruda que tiene el mundo, pues ve que estamos sin entremés nuevo para esta tarde [...] y dice con mucho desprecio que es largo e impertinente» (CPH: 342). La mujer sigue la actuación de su amante: se muestra enojada, ante la insistente petición del marido para que continúe el ensayo. Finalmente, es el propio autor de comedias el que lee el papel: «Siendo allí alcahuete su propio marido, y sabiendo de boca dél lo que había de hacer otro día con su galán y amante» (CPH: 343). Viendo además la desgana de su esposa para ensayar, el marido le recomienda encarecidamente que mejore su interpretación, y que la haga pasar por verdadera, amplificando de esta forma la comicidad:

En el mismo papel está la virtud; lo que os mando es que paséis tantas veces por los ojos que cuando le leáis allá en público parezca que no representáis, sino que pasa por vos verdaderamente; porque en no siendo la representación desta calidad, ni es apacible ni admirable. (CPH: 344)

Más allá de la burla, el pasaje indaga en las características de una buena representación. De alguna forma, hay también un acercamiento al tópico del *theatrum mundi*, y, en cierto sentido, aunque estemos dentro de una novela, una variante del «engañar con la verdad», un recurso dramático descrito por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 319)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ «El engañar con la verdad es cosa / que ha aparecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digo no por la invención de esta memoria. Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice» (Vega, 2011: vv. 319-326).

El último segmento de la novela tiene lugar durante la representación del Corpus Christi. Estando juntos la mujer y su amante, ella cae desmayada y, antes de que puedan encontrarlo, el mancebo se mete dentro de un arca de Noé, preparada por otra compañía como parte de la escenografía de uno de los carros. El joven no puede salir de allí hasta que comienza la representación, generando preocupación entre los miembros de la compañía. Cuando lo ve, el autor de comedias, que pensaba que su competidor quería robarle a su mejor actor, «acudió a quejarse a los señores comisarios, pidiendo que se le restituyese su compañero» (CPH: 345). El suceso, lejos de resolver el triángulo amoroso, ahonda en la posibilidad de mantenerlo: «La mujer, viendo a su amante y la parte y el lugar de donde había salido, supo el modo que había tenido en librarse, y celebrando su industria cobró mayores fuerzas el amor» (CPH: 345-346).

La novela concluye con un parrafito acerca del conocimiento que tenían los espectadores de la situación:

Muchos de los circundantes que tenían noticia del caso y entendieron lo que podía haber sido, lo celebraron más que todos los entremeses que en la fiesta se hicieron, quedando la de aquel año con aprobación de una de las más lucidas que hasta entonces vieron los ojos cortesanos (votos verdaderos). (CPH: 346)

Así, se mantiene una reflexión muy común en Salas Barbadillo acerca de que la realidad puede resultar un entretenimiento más potente que la ficción, tal y como hemos mostrado ya en el capítulo dedicado a *El caballero puntual*¹⁰⁶. Por último, y en línea con la idea de entretenimiento cortesano, Salas concluye con una sentencia acerca de la naturaleza de la corte, muy del gusto del autor: «Porque la corte siempre fue en todas las facultades la más ilustre universidades del mundo» (CPH: 346).

¹⁰⁶ Cfr. *supra*. II.3.

CASA
DEL PLAZER
HONESTO.

A L EXCELENTISSIMO
*señor don Pedro Tellez Giron , Duque
de Osuna, Marques de Peñafiel,
Conde de Vrcña, &c.*

AVTOR ALONSO GERONIMO
de Salas Barbadillo.

Año



1620.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID, En casa de la viuda de
Cosme Delgado.

Acosta de Andres de Carraquilla.

Vendese en la calle mayor, y en Palacio.

III.2.3 APERTURA DE LA CASA A NUEVOS MIEMBROS

Tras *Los cómicos amantes*, se cierra el festejo con una actuación musical formada por numerosos instrumentos. Precisamente, la variedad de esta primera celebración provoca el éxito, de forma que la asistencia a la casa del placer honesto se convierte en una deseada experiencia cortesana:

La variedad de tantos instrumentos dio fin a tan festivo día, confesando los presentes haber sido por su variedad admirable. La novedad y peregrino estilo desta junta llamó a las puertas de los corazones de cuantos ingenios asistían en la corte, para desear verlo y gozarlo; pero a muy pocos les tocó la suerte. Los rumores de la fama eran grandes: unos los contaban con admiración y otros lo oían con incredulidad. (CPH: 346)

El éxito provoca que dos jóvenes quieran también formar parte de la casa, lo que da pie a un nuevo motivo para la interpolación de materiales literarios: no se trata esta vez de una simple reunión literaria, ni tampoco de un festejo público de grandes dimensiones, sino de una especie de examen literario privado: «Sin más oyentes que los cuatro que habían de ser votos y un maestro de capilla, a quien hicieron su asesor» (CPH: 346).

Uno de los examinantes, don Juan, demuestra sus dotes para la música, justificación que permite la introducción de dos poemas. En primer lugar, se introduce un romance, «dando a entender la excelencia con que le cantó» (CPH: 347). Se trata de una descripción física clásica de la belleza de una dama, de corte petrarquista, que traslada el ideal bucólico al río de Madrid: «Malena, pastora ilustre / del campo de Manzanares» (CPH: 347). A continuación, don Juan canta un elogio a la Giralda. Salas asigna un tipo de voz para cada tipo de poema: «Habiendo cantado en la voz del contrabajo este romance; cantó el que se sigue en la de un falsete tan blando y suave que podía competir con cualquier voz natural» (CPH: 348), recurso que hace recordar al lector que la prueba tiene una naturaleza musical.

Si don Juan aprueba el examen ese mismo día, y es recibido con «abrazos y parabienes» (CPH: 349), la prueba para admitir a don Alonso es algo más compleja: tiene que demostrar sus dotes como novelista, de forma que los miembros de la casa le dan «un asunto [...] sobre el cual había de traer fabricada una novela» (CPH: 350); se especifica también que es «a modo de las universidades cuando se toman puntos» (CPH: 350) y se le da el título que ha de llevar la novela «El coche mendigón, envergonzante y endemoniado». Don Juan acepta el desafío y vuelve al día siguiente con la novela escrita.

III.2.3.1 *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*

La historia tiene como protagonista a Federico, caballero sin tacha que se inscribe en la tradición de los personajes ejemplares creados por Salas Barbadillo: «En la sangre nobilísimo, en la hacienda poderoso, sutil en el ingenio, y con mayores esfuerzos en la parte de la inventiva, siendo no menos florido para la elocuencia» (CPH: 350). Como en otras ocasiones, Salas no deja de subrayar las virtudes intelectuales y artísticas, necesarias para constituir su ideal. Dado que el joven está enamorado de una dama que presta demasiada atención a los paseos en coche por la corte, provocando ciertos peligros para su honra, decide relatarle una novela sobre los excesos de esta costumbre. El ambiente, una vez más, resulta especialmente propicio para el cultivo de la literatura, recreando los elementos del *locus amoenus*:

Fue a visitallas a la noche acompañado de media docena de amigos, que yo fui uno de los que llenaban este número; y hallándolas en un jardín donde se entretenían después de haber cenado con la corriente armonía de una fuentequilla sonora, siendo todos bien recibidos [...], por aventajar el entretenimiento que en aquel ameno sitio gozaban, rogaron a Federico les refiriese con el garbo de su briosa elegancia alguna sutil y apacible novela. (CPH : 350-351)

Al aparecer como narrador intradieгético una vez comenzada, don Alonso dota de una cierta verosimilitud a la novela, que precisamente se compondrá

mediante varios niveles literarios que llevan hasta el extremo la relación entre realidad y ficción. La metanovela narrada por Federico, que se constituye según su nivel narrativo como una ficción de tercer grado, se presenta como fabricada «de improviso» (CPH: 350). Encontramos aquí una reduplicación del juego presente en *Los cómicos amantes* con respecto a Salas Barbadillo: La primera novela de la colección había sido improvisada por don Diego: era una ficción de segundo nivel inserta en otra de primer nivel: el marco de *Casa del placer honesto*, de forma que el lector real, en un nivel cero, era consciente de que se trataba en realidad de un texto escrito, y no espontáneo. Aquí se alcanza una complejidad mayor: no solo el lector real (nivel cero) sino también los que escuchan a don Alonso (nivel uno) saben que la supuesta improvisación de Federico, personaje del segundo nivel, a la hora de construir una novela de nivel terciario es, en realidad, una impostura, pues saben que don Alonso ha tenido un día para escribir su relato.

Como la ficción de la que forma parte, la novela de Federico tiene un narrador intradieгético que en este caso es también homodieгético. Él mismo se sitúa como protagonista de una aventura que comienza con una tormenta (narrada a partir de unos versos gongorinos) que le sorprende caminando por «los barrios de Lavapiés» (CPH: 352). Busca cobijo y se refugia en casa de una vieja alcahueta, descrita en un pasaje que ha llamado la atención de García Santo-Tomás (2008a: 124) por su indisimulado carácter sexual: «En su mocedad chuparon sus pechos los niños, porque fue ama alquilona; y en su vejez ella los chupaba a ellos, aunque por diferente parte y con daño más irremediable» (CPH: 352).

En casa de la vieja, en un ambiente que tiene ciertos elementos fantásticos, Federico se queda dormido y tiene un extraño sueño, que compara con las pinturas del Bosco:

Al son de esta plática y a los brindis que me hacían las boqueadas de un candil que ya estaba agonizando, me dejé arrebatar de un sueño desabrido y fantástico,

en que vi más peregrinas figuras que las que pinta Gerónimo Bosco en las tentaciones de aquel santo. (CPH: 353)

Según indica el propio Federico, se despierta a causa de «la destemplanza» (CPH: 353), y a partir de este momento la novela discurre por cauces lejanos al realismo. Halla a la vieja junto con otras brujas «emplastadas de un ungüento» (CPH: 353), en plena realización de un aquelarre. En la noche de Madrid, le llevan volando por distintos y hasta practican un baile demoniaco que Federico, en un guiño irónico de Salas, equipara con los bailes de la comedia: «Preguntó así: “¿De qué te elevas?”; y yo entonces respondí: “De ver que esto que aquí se ha bailado haga tanto exceso cuanto hoy se platica en los teatros de España”» (CPH: 355). Tras el baile, Federico narra cómo el diablo pide que le traigan su carruaje, un coche de caballos volador en el que el protagonista, junto a Satanás, recorre algunos de los lugares más emblemáticos de la corte:

Caminamos a la calle Mayor, selva de edificios donde suele esconderse tanta diversidad de animales ponzoñosos; y desde allí nos descolgamos a aquel Prado que, sin estar achacoso, le han hecho tantas fuentes para beneficio de muchos que con su vista se deleitan. (CPH: 357)

El viaje fantástico termina con Federico llegando a su casa a través de la chimenea «sin saber cómo» (CPH: 358), donde encuentra su ropa: «hallé mis vestidos a mi cabecera, sin saber quién hubiese sido el arriero que sin pedir el portazgo los trujo desde la casa de la encantadora y supersticiosa vejezuela» (CPH: 359). El pasaje más sobrenatural de *Casa del placer honesto* y quizá de toda la obra de Salas Barbadillo queda envuelto por tanto en un ambiente claramente somnoliento como en un enmarañado entramado de niveles narrativos. Pero ni siquiera así don Federico admite la experiencia fantástica, sino que llama a la supuesta bruja «supersticiosa vejezuela». A este respecto, no debemos olvidar que Federico aquí es el protagonista de la ficción de tercer nivel, pero a la vez, en un escalón inmediatamente anterior, es el narrador y el autor de la novela.

Con todo, el protagonista de esta meta-metaficción, movido por la curiosidad, vuelve a casa de la vieja para que le aclare la existencia del mágico coche: «Responde, satisface a mi pregunta: ¿Quién es aquel coche? ¿Qué dueño tiene? ¿Por qué razones le posee el Príncipe de la Tizne?» (CPH: 360). Como respuesta, la mujer le relata una nueva historia, que puede considerarse como un cuarto nivel narrativo y ficcional, produciéndose un auténtico juego de muñecas rusas en el que para el lector resulta muy difícil ubicarse con precisión.

El relato de la vieja ocupa la mayor parte de *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*. No resulta accesorio, sino que es el núcleo de la novela narrada por don Alonso. Tiene como protagonista a Cristina, personaje de origen vil, en cuya narración Salas se detiene considerablemente (CPH: 360-362), y cuya característica más significativa es su afición a los paseos en coche: «Fue mártir desta pasión desde edad de cinco años [...]. Llamaba sus señoras y amigas a las que eran dueños de coche; y a las demás, aunque fuesen muy familiares, sus conocidas y allegadas» (CPH: 362-363).

La obsesión de Cristina por los coches afecta a todos los ámbitos de su vida. Así, viaja de Sevilla a Madrid únicamente por ir en coche (CPH: 364), y acepta casarse únicamente con un pretendiente que la corteja valiéndose del vehículo: «La rondó la puerta [...], dándola a todas horas música con los instrumentos de sus ruedas» (CPH: 365). Las bodas se celebran en san Isidro, fuera de la ciudad, «con grande aparato y comitiva de coches» (CPH: 365). Las siguientes páginas se dedican a narrar el tumultuoso matrimonio (CPH: 365-374) que concluye con la muerte del marido. De esta forma, Cristina pierde casi toda su fortuna y hace todo lo posible por mantener su coche, llegando a despedir a todos los criados para contratar únicamente a un cochero (CPH: 375). La situación llega a tal extremo que la dama decide mendigar montada en su vehículo: «Empezó a visitar algunas personas principales; y llevando un par de escuderos alquilones, les proponía su necesidad y recibía su limosna, siendo la primera que hizo mendigar al coche» (CPH: 376). Además, para sacar rendimiento económico, convierte su posesión más preciada en una especie de prostíbulo ambulante:

Crecieron tanto, pues, las calamidades, y perseveraron de modo su ánimo obstinado en el deseo de sustentar coche, que se aventuró a ejercitarlo en torpes oficios, trayendo en él a varias mujeres de licenciosa vida, y dando muchas veces él mismo el lugar para la ejecución de los desenfrenados deseos de aquellos que las solicitaban. (CPH: 376-377)

Así pues, quedan explicados los tres componentes del título de la novela de don Alonso: *Coche mendigón, envergonzante y endemoniado*. Se cierran, por último, los niveles narrativos que quedaban abiertos: el auditorio del segundo nivel celebra ante Federico «el haber sido autor de tan entretenida novela, y encaecieron con singular aplauso que se hubiese fingido cómplice y partícipe de la bruja» (CHP: 377); mientras que los miembros de la casa quedan asombrados con la creación de don Alonso y con «la facilidad con que dentro de tan pocas horas, sobre asunto señalado y no muy fértil, formó esta novela» (CPH: 377).

Más allá de los numerosos escalones ficcionales, *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* resulta otra ácida crítica de Salas Barbadillo a la incipiente sociedad de consumo a partir de uno de sus objetos más preciados: el coche, tal y como ha analizado acertadamente García Santo-Tomás (2008a: 132-133). La pasión por los coches llegó incluso a ser una problemática social, a juzgar por las numerosas ordenanzas que intentaron regular su uso a lo largo del siglo XVII, sobre todo en el Madrid cortesano. No es de extrañar que la situación fuera motivo de sátira en numerosas obras literarias de carácter cómico, especialmente en los entremeses (Fernández Oblanca, 1991). El caso de Salas resulta, de nuevo, especialmente significativo porque es uno de los primeros autores en los que encontramos la temática.

Por lo demás, la obra constituye la construcción metaficcional de mayor envergadura por parte de Salas Barbadillo, que además parece muy consciente de las posibilidades que ofrece establecer numerosos niveles literarios dentro de otros. A partir del *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* podemos entender por qué el autor madrileño escoge abrir camino en un género que se

define fundamentalmente por la presencia de estas metaficciones, en una época en la que sus intentos resultan todavía de una cierta rareza. En este sentido, no debemos olvidar que la obra se presenta como un desafío lanzado por parte de los miembros de la casa para que don Alonso demuestre su valía como novelista, desafío que bien podría haberse trasladado a sí mismo Barbadillo.

III.2.3.2 *Silva a Laura* y fin del examen

Cuando don Alonso termina la novela, que «admiró a tan ingeniosos jueces» (CPH: 377-378), le piden que recite algunos versos, «por ver si [...] igualaban la gala y amenidad de la prosa» (CPH: 378). Salas Barbadillo introduce una larga silva de temática amorosa, cuya interlocutora poética recibe el nombre de Laura. El dato y la extensión hace pensar que, con toda probabilidad, el autor tenía escrito el poema y aprovecha *Casa del placer honesto* para publicarlo, en tanto que Laura es el objeto de numerosas creaciones poéticas de Salas.

Tras concluir el poema, don Alonso es aceptado como el sexto miembro de la casa del placer honesto, y a él se le encarga «la precedencia y gobierno de aquella junta» (CPH: 381) durante el mes de junio. A partir de este momento, la obra cambia sensiblemente su estructura, de forma que se narra la celebración de cuatro festejos, de carácter mensual, que coinciden siempre con una festividad religiosa de importancia, en la que el que preside encarga a cada miembro de la casa el desempeño de una actividad artística. Es la primera vez que encontramos en las colecciones de Salas una distribución periódica de las reuniones, establecida con anterioridad, en la línea del modelo de Boccaccio.

III.2.4 FIESTA DE SAN JUAN BAUTISTA (JUNIO)

Don Alonso elige para la celebración del festejo el día de san Juan: «Pareciéndole [...] que la misma grandeza del Santo haría mayor la solenidad de la fiesta» (CPH: 381), y distribuye papeles determinados en la organización del festejo a los cinco miembros restantes:

Repartiola, pues, en este modo: el cuidado del adorno de la pieza para estos actos públicos destinada, señaló a don Juan por ser persona muy oficiosa y que valiéndose de los muchos amigos que tenía en la corte, haría esto muy lucidamente; a don Próspero encomendó una máscara de doce que tuviese novedad y gala; a don Diego una comedia doméstica escrita en prosa y tan breve que su representación durase menos de media hora, y que la materia fuese jocosa; a don Fernando una novela que variase, teniendo parte de burlas y parte de veras. (CPH: 381-382)

Salas dedica algunas líneas a la descripción de la decoración de la sala y de la representación de la «máscara de doce», que Place entiende como una mojiganga (1927: 381), pero que, en cualquier caso, parece una fiesta de disfraces sin componente literario. A continuación introduce la comedia doméstica, breve y en prosa, cuyas características se asemejan a las del entremés, tal y como entendió Cotarelo, que incluyó esta y las otras creaciones dramáticas de *Casa del placer honesto* en su *Colección de entremeses* (1911). Precisamente esta es la justificación de Place para no incluir las pequeñas obras dramáticas en su edición (1927: 382). En cualquier caso, a partir de la celebración del festejo el día de san Juan, en la *Casa del placer* teatro y novela aparecerán al mismo nivel de importancia.

III.2.4.1 *El busca-oficios*

Marcelo está reunido con su padre Urbano y su criado Romero con la intención de buscar un oficio. El joven explica que la situación le incomoda y que está dispuesto a aceptar cualquier trabajo:

MARCELO.—Tanto nos fatiga ya esta diligencia, que no es menor ocupación de un oficio el andar a buscallo, y así por salir della entraré en otra cualquiera, aunque la apariencia me la pinte muy inoportuna, y después con la experiencia la halle no menos molesta. (CPH: f. 55v)¹⁰⁷

¹⁰⁷ Como ya hemos indicado, las obras dramáticas de *Casa del placer honesto* no fueron editadas por Edwin Place, de forma que las citamos por la edición *princeps* (1620).

Por su casa pasan, de uno en uno, distintos personajes que le explican en qué consiste su trabajo y le ofrecen incorporarse a él. Todos los desempeños son extravagantes y resultan una ácida crítica de la vida en la corte. Así, don Sancho le dice que es «un hidalgo aurora de sillas, asistente de salas, penitente de mesas y ostentativo de bayetas» (*CPH*: f. 56r); Urbano muestra su extrañeza por el lenguaje utilizado: «Coméntese v. merced si es posible, que esto de hablar enigmático aun en verso es martirio, mire v. m. si podrá ser en la prosa dispensable» (*CPH*: f. 56r), y el visitante le explica todos los componentes de su oficio:

DON SANCHO.—Ea, acomodémonos al auditorio. Digo que soy escudero de la casa de un gran príncipe, llameme aurora de sillas porque las más veces voy delante de damas bellísimas que las ocupan [...], asistente de sillas porque el tiempo que no piso las calles espero en ellas [...]. La palabra asistente de mesas, habiendo dicho que soy escudero de un gran señor, no necesita de comento; ostentativo de bayetas, mi capa, que es de la misma naturaleza, lo dice. (*CPH*: f. 56r-v)

Marcelo explica que es un trabajo que no le contenta: «No quiero irme por palacio por no encontralle tan presto, sino buscar un camino que me lleve a él con más rodeo y menos disgusto». (*CPH*: f. 57r), de forma que don Sancho se va.

Entra en el escenario don Federico, que llama a su trabajo «Calepino de las lenguas de la corte»¹⁰⁸ (*CPH*: f. 57v), es decir, opina en ella de todas las cosas que suceden como si supiera de todas ellas: por ejemplo, en la lonja de san Felipe comenta la bajada del Turco y sobre las comedias realiza críticas que parecen hechas con conocimiento. Sus observaciones se acomodan siempre a la persona con la que conversa, de forma que gana su estimación: «Míranme todos como a su retrato [...] y así, como ellos se pagan tanto de la imitación que de sus personas hago, como al tiempo que ellos comen y de lo que comen (*CPH*: ff. 57v-58r).

¹⁰⁸ «Calepino» era la forma de llamar a los diccionarios de latín, en honor al lexicógrafo italiano Antonio Calepino.

A Marcelo tampoco le convence el oficio: «Hay que tener mucha desvergüenza y próspera fortuna, y aunque para mí no sería difícil lo primero hallo muy incierto lo segundo» (CPH: f. 58r).

El esquema se repite en hasta en otras cuatro ocasiones. Todos los oficios tienen características similares: encuentran una veta a explotar en las particulares de la sociedad cortesana, en la que cada uno lucha por establecer una cierta posición. El caso más representativo es quizá el de Vicencio, un «correo intramuros» (CPH: f. 61r) que inventa noticias cuando no las hay y las «siembra» en los mentideros y los patios de palacio (CPH: f. 61v). Para hacer su trabajo adquiere varias identidades, de forma que su vida adquiere un estatuto de constante representación:

Hoy me visto de correo, mañana de peregrino, unas veces parezco soldado, otras persona eclesiástica y tal vez religiosa. Andan en mí a un pelo las mudanzas de las posadas y de los vestidos, porque siempre que me transformo me voy a otro barrio y hablo diferente lengua, y aun con mayor primor mudo el rostro y talle. (CV: f. 61v)

Pese a la supuesta preocupación inicial por la falta de trabajo, Marcelo rechaza todos los oficios hasta la llegada de don Lázaro, que le explica que su oficio consiste simplemente en ser caballero:

DON LÁZARO.—Mi oficio es ser caballero.

ROMERO.—Luego, ¿el ser caballero es oficio?

DON LÁZARO.—Sí, amigo, y el más necesitado. Digo pues que yo soy un hombre introducido a caballero de seis años a esta parte, de modo que soy caballero con mi fecha y data. Púseme el don después de haber barbado, porque me pareció que tendría menos autoridad siendo lampiño [...]. Estuve dos años de noviciado, donde pasé algunos martirios considerables [...]. Tengo mucha vanidad y con ser tanta profeso más estrecho parentesco con mis criados que con los señores, porque a los príncipes los llamo primos y a los que me sirven hermanos. (CPH: ff. 62v-63r)

Don Lázaro es una especie de pícaro-caballero: alguien que, como el don Juan de Toledo de *El caballero puntual*, ha hecho de su simulación una constante, de forma que ha conseguido *trabajar* de caballero. La situación resulta del todo extraordinaria, en tanto que, como bien señala Romero con su pregunta, ser caballero es un rango social prácticamente cerrado, adquirido por sangre, un tipo de nobleza considerable, superior a la del hidalgo. Así, la condición de caballero se opone por definición a la de trabajador.

Cuando Marcelo acepta, don Lázaro pide la entrada de músicos y bailarines para celebrar la entrada del nuevo miembro en el oficio. Hay a continuación un juramento completamente irónico, donde el protagonista se compromete, entre otras cosas, a galantear a todas las mujeres y a actuar siempre por vanidad. Lázaro le da la bienvenida, esperando que su «ruin ejemplo y vuestra mala naturaleza os hagan mal caballero» (CPH: f. 64r) y concediéndole con ello el uso del don. Lo aclaman con vítores y se introduce un baile, elemento habitual en el entremés.

Sale Marcelo a ejercer su nuevo oficio. Don Alberto, un amigo de don Lázaro le solicita «la patente deste hidalgo» (CPH: f. 65v) lo que provoca irritación en el nuevo caballero, que reivindica su condición. Alberto le explica que es hidalgo porque aún es novel y no ha pagado la patente, situación que, junto con términos utilizados anteriormente como «noviciado», remite a las jerarquías de las cofradías de pícaros: «Hermano hidalgote, los caballeros ancianos de nuestra profesión no llamamos más que hidalgo al caballero que no ha pagado la patente »(CPH: f. 65r). El problema tiene una rápida solución: Marcelo ofrece a don Gil, personaje con el que se encuentran, una libranza (especie de orden de pago) para comprar una silla, que, según explica después, resulta no tener validez (CPH: f. 65v), y este engaño conlleva la obtención de la patente. La comedia doméstica termina con el protagonista aceptando el casamiento con una dama de la que su padre quiere librarse (CPH: f. 66r-v).

El carácter entremesil de la obra posibilita la feroz sátira de la vida en la corte. En este sentido, resulta significativo que el texto se interpole en un festejo

como el que tiene lugar en *Casa del placer honesto*, que representa la búsqueda del buen ejercicio de la cortesanía. No solo *El busca-oficios* en sí mismo se configura como crítica, sino también la distancia entre la comedia¹⁰⁹ y el marco que la contiene muestra las debilidades de la sociedad cortesana.

III.2.4.2 *El curioso maldiciente, castigado y no enmendado*

La novela narra la historia de Carlos, hijo de un matrimonio de húngaros que había huido de su país en el contexto de la invasión otomana. Se trata de un personaje negativo, indigno de la preocupación por sus padres, que tiene el vicio de la maledicencia. A lo largo del relato, Carlos pasa por varias ciudades, de modo que la situación permite a Salas incluir elogios de Málaga (CPH: 383), de Lisboa y de los caballeros portugueses (CPH: 385).

Si bien el protagonista es un personaje claramente negativo, trata de cambiar su comportamiento a lo largo de varias ocasiones, de manera que la pluma de Salas le dota de una cierta profundidad inhabitual en novelas cortas de este tipo. El primer intento tiene lugar tras una larguísima charla de su padre moribundo, pero el único resultado es que Carlos consigue esconder su vicio, pero no enmendarlo:

Carlos, exhortado de verdades tan infalibles y del acto mortal que veía en su mismo padre ejecutado, le prometió con afectuosas palabras (y sin duda entonces con ánimo de cumplilla) templanza en sus costumbres [...]. Bien es verdad que recogió por muchos días su condición, buscando nueva senda su malintencionado capricho, porque habiendo sido antes un maldiciente sin máscara por las plazas y teatros públicos, midió el lenguaje, midió sus acciones y abrió la puerta a un nuevo y extraño de mayor daño para la República y para su alma. (CPH: 386)

¹⁰⁹ Utilizamos el término comedia de manera amplia para referirnos también a este tipo de obras —que suelen entenderse como entremeses—, del mismo modo que lo suele hacer el propio Salas en *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda*.

Como «por todas partes sembraba injurias que eran ruinas y destrozos del mal seguro honor de su prójimo» (*CPH*: 387), el joven es obligado a salir desde Lisboa hasta Sevilla, donde se instala definitivamente. Allí conoce a Renato, un compatriota, que ama a una mujer que se había quedado en Hungría. Pese a que el amor es correspondido, el padre de la dama no consiente el matrimonio. El joven, para soportar la separación, lleva consigo una escultura de la dama, a la que en un momento de la novela dedica una larga silva que contiene las dos imágenes de la amada: la real y la imaginada (*CPH*: 388-396). Tanto por la longitud del poema como por el nombre de la dama —Laura— es probable que se trate de nuevo de un poema escrito por Salas a su enamorada. Por tanto, como en otras ocasiones, tenemos también aquí una ficción interpolada de tercer nivel: un poema dentro de una novela corta que se aloja a su vez en una colección.

Ladislao, un amigo de Renato venido de Hungría, le da la noticia de que el padre de Laura ha aceptado «dársela por mujer» (*CPH*: 396). El joven enamorado decide partir al día siguiente hacia su patria, provocando ira y envidia en Carlos, que había vivido cómodamente hospedado en su casa: «Admirándose de a mucha resistencia que su padre de Laura había hecho a semejantes bodas, cayó en maliciosas sospechas [...]. De este modo agradecía el hospedaje, sin poder resistir los espíritus tentadores de su tentación perversa» (*CPH*: 397). Decide entonces recabar información maliciosa de su amigo, enviando un criado suyo a Ladislao, que, advertido de la naturaleza de Carlos, le manda responder que es un caballero sin tacha (*CPH*: 397-398). El golpe a su moral hace reflexionar al protagonista, produciéndose un segundo intento de enmienda, que, de nuevo, no llega a hacerse efectivo:

Consultóse a sí propio en razón de la mudanza de tan vil costumbre, por ver si podría arrancar del ánimo las últimas y más profundas raíces [...]. Desvaneciose muchos días en estas diligencias, estableciendo sobre sí propio leyes justamente decretadas, y por esta causa dignas de ser obedecidas; mas su naturaleza repugnante, intrépida y licenciosa rompió el freno, y corrió tan desbocada que juzgó

dichosa y próspera fortuna la noticia que le habían dado de su infamia. (CPH: 398)

Tiempo después, Carlos regresa a Sevilla tras un tiempo ausente, casado con una viuda de reputación dudosa. Se encuentra con la esposa de Renato, Laura, a quien no conoce —la pareja húngara había llegado a España huyendo de una segunda invasión otomana—, y siente curiosidad por descubrir algún defecto de la dama: «Picole luego la curiosidad de averiguarle la vida, deseoso de descubrir alguna mancha en aquel sujeto que todos juzgaban limpio y inculpable» (CPH: 401). Por ello, pasa muchos días vigilando la puerta de su casa. Un día se encuentra con Renato, al que invita a cenar y al que le dice luego que «le había de acompañar a espiar la casa de aquella mujer tan celebrada por honesta» (CPH: 402). Renato, por no ser juzgado por cobarde, se presta a acompañarle, y cuando descubre que se encaminan a la puerta de su propia casa, no lo dice: «Quedó suspenso, y luego encendido en rabiosa cólera; mas la prudencia le ofreció proveía y segura venganza; con que, moderando aquellos repentinos furores, esperó el suceso» (CPH: 402). Tras un largo rato espiando la puerta de Laura, sin nada que descubrir, su marido afirma la virtud de la dama —«Esta mujer es el ángel. Yo vuelvo de su propia virtud y honesto recogimiento tan vencido que desde hoy seré el pregonero de sus loables costumbres»— (CPH: 402). A continuación, decide acompañar a Carlos a su casa, donde ven salir por una escalera al amante de su mujer. El maldiciente no tiene posibilidad de sacar la espada (CPH: 403) para desagraciarse y es entonces cuando Renato le confiesa que la dama anterior es Laura, y le insta encarecidamente a cambiar de manera definitiva su actitud:

La casa que espiábades tan descuidado de la vuestra era la mía, de cuyo religioso y honesto modo de vida estáis ya bien informado. La curiosidad de tan loco atrevimiento quise castigaros clavando esta daga entonces en vuestro pecho; mas pareciome que era más cuerda resolución traerlos a vuestros umbrales, haciendo pena de tan grande vileza vuestra propia infamia. Desde hoy sed guarda fiel y

asistente de lo que tanto os conviene, y dejad en pacífica quietud las casas ajenas; porque si no os enmendáis, os prometo castigar en vuestra vida tan licenciosa libertad. (CPH: 403)

Las advertencias de Renato constituyen, en cierta medida, una repetición del discurso del padre de Carlos en su lecho de muerte. Con todo, tal y como indica el título de la novela, el protagonista, a pesar de hacer un nuevo intento, no llega nunca a cambiar.

Templó por algún tiempo su lenguaje y acciones; pero después se dejó llevar del violento curso de su naturaleza, dilatando tanto su enmienda que después de largos años de vida le cogió la muerte con este error en las manos, tan necio que no tiene disculpa y tan peligroso que siempre con él andan arriesgadas la opinión y la vida. (CPH: 404)

A partir de su protagonista, la novela indaga en uno de los temas predilectos de Salas: la necesidad de ciertos individuos de obtener información acerca de otros miembros de la sociedad, que se utiliza para afianzar un lugar determinado. A este respecto, la visión que se desprende de la novela es más bien pesimista, en tanto que todo parece indicar que el vicio de Carlos es algo intrínseco a su naturaleza, imposible de cambiar.

Resulta destacable, además, que *El curioso enmendado* sea una de las pocas obras de Salas en las que los personajes principales pertenecen a un país lejano geográficamente y culturalmente, que podría tener cierto exotismo para los lectores del Siglo de Oro. No obstante, más allá de la crítica al Imperio Otomano, la existencia de personajes húngaros no sirve para profundizar en una hipotética descripción del país extranjero, sino que es más bien un recurso al servicio de la trama, de modo que resulten verosímiles las idas y venidas que se dan en el relato. Por otro lado, también es significativo que la parte final de la novela se fundamente en el equívoco, un rasgo que será típico de la novela cortesana, especialmente en lo que se refiere a asuntos amorosos.

III.2.5 FIESTA DE SANTIAGO (JULIO)

Para el mes de julio se nombra como presidente a don Fernando, que elige como día de celebración el de Santiago, por ser patrón de España. El esquema es similar al de la fiesta anterior: el presidente distribuye las tareas entre los miembros de la casa:

Que don Próspero se encargase del adorno de la sala; a Ricardo, ya recibido por académico, y juntamente a don Diego, se les puso a su cuenta la fiesta de un torneo que no pasase de hora y media [...]. A don Alonso se le encomendó una comedia doméstica en verso, breve y entretenida [...]. A don Juan una novela grave cuya doctrina enseñase útiles costumbres a la República. (CPH: 404)

Hay ligeras variantes: en primer lugar, se narra de pasada la entrada en la casa de Ricardo, que había demostrado sus dotes para la danza en la primera celebración pública (CPH: 338); en segundo lugar, se sustituye la máscara por un torneo, para cuya organización se destina además una importante suma de dinero. Se avanza así en la línea de los entretenimientos cortesanos, no exclusivamente artísticos. Por otra parte, Salas vuelve sobre la ausencia de las mujeres en los espectáculos, con un pequeño conato de debate:

Pretendiose que en esta fiesta se hallasen mujeres oyentes; el presidente juzgó no convenir, haciendo fundamento de su razón este discurso: que las malas inquietaban a los hombres, y a las buenas los hombres procuraban inquietallas, y donde había inquietud no podía haber placer, y esto era ir contra el instituto. (CPH: 404)

La visión inicial aparece explicada y matizada: la ausencia de mujeres se desaconseja porque las reuniones, dedicadas a la recreación artística, corren el riesgo de convertirse en un ambiente propicio para el juego amoroso.

Por lo demás, Salas Barbadillo vuelve a usar el mismo procedimiento que en el caso anterior: describe la rica decoración de la sala, como un atributo más del festejo, y a continuación inserta la comedia breve y, posteriormente, la nove-

la corta. Tras esto, se distribuyen los «ramilletes que adornaban la pieza» (CPH: 418) entre los asistentes. No hay, por otra parte, alusión alguna al torneo preparado por don Ricardo y don Diego, quizá simplemente por un desliz de Salas.

III.2.5.1 *El caprichoso en su gusto y la dama sesentona*

La comedia comienza con un largo diálogo entre don Sancho, un noble rico y extremadamente caprichoso, y Roberto, su mayordomo, en el que se tratan varios asuntos que sirven como presentación del protagonista. Así, por ejemplo, Roberto le recuerda que despidió a un criado muy honrado y su amo le explica: «Su honra no me daba gusto / y causándome disgusto / para mí estaba sobrada» (CPH: f. 91v). Pero precisamente por su naturaleza caprichosa, que no soporta los disgustos, cuando el criado despedido le reclama un dinero, él se lo paga: «De pagarle luego gusto / por estorbar este daño» (CPH: 92v).

Tras la decisión de pagar al antiguo criado, se inicia la llegada de una serie de personajes, como un correo, un cochero, un boticario, un sastre o un zapatero. Con cada uno de ellos se da una situación diferente que muestra la naturaleza caprichosa del personaje, pensada para provocar la comicidad en el lector-espectador. Entre estas ocurrencias Roberto le recuerda su decisión de casarse con Lucrecia, una dama de unos sesenta años, que don Sancho explica de este modo:

Necio es un amor sin celos,
¿que no hay tenerlos allí?
Yo amo más que los demás,
que otros quieren veinte años,
yo sesenta, y sin engaños
cincuenta años quiero más.
Advierte por vida mía:
mi asunto es de más alteza,
que otros quieren la belleza
más yo la sabiduría.

(CPH: f. 97r-v)

Quizá el pasaje más interesante de esta sección es el diálogo con el sastre, en el que don Sancho se muestra contrario a vestir según las modas —verdadera preocupación de los cortesanos—, y es crítico con los ropajes que se usan en ese momento:

SASTRE	Este jubón traigo aquí [...].
DON SANCHO	Es de raso, no lo quiero.
SASTRE	¿Y de terciopelo?
DON SANCHO	Sí.
SASTRE	No se usa.
DON SANCHO	Ese es mi uso, el no usar lo que usan todos [...]. Deshaced luego el jubón y haced dél unos calzones.
SASTRE	Señor, no le alcanzará.
DON SANCHO	Para el mono servirán. Me cansan los replicones
SASTRE	¿Ha de vestir raso de oro un mono?
DON SANCHO	Será el primero que se viste majadero en Madrid con más tesoro. Muchos que en vuestra opinión hombres son en el lugar en cocar y en imitar monos en los hombres son.

(CPH: f. 99v-100r)

Hay en don Sancho una actitud de oposición al desarrollo de una moda común en la ciudad de Madrid, que quizá tiene que ver con los cambios sociales producidos con el establecimiento de la corte en la ciudad. Frente a una socie-

dad que tiene como dictado el seguimiento de las novedades, el capricho del rico noble consiste en reivindicar la singularidad de sus actos.

En la última parte de la comedia se introduce el personaje de Lucrecia, la dama sesentona a la que se refiere el título, que se prepara para el casamiento. Se presenta como una dama insoportable gracias a los comentarios de sus criadas, que se producen siempre mediante apartes como el siguiente:

DOÑA LUCRECIA	¿Está bueno el abanico?
DUEÑA 2	¿Qué puede estar bueno en ti?
DOÑA LUCRECIA	¿Qué dices?
DUEÑA 2	Sí.

(CPH: f. 104r)

Finalmente, hace la entrada en el escenario de nuevo don Sancho, con la vestimenta ridícula que ha encargado al sastre y al zapatero, que le comunica a su amada que desea que prescinda de sus dueñas para sustituirlas por mozos de silla (CPH: f. 105v). Finalmente, acaba pidiendo a las dueñas que bailen y no se resigna cuando se niegan, sino que parece que vuelve a imponer su voluntad porque, aunque no se llega a hacer explícito, todo parece que su baile cierra el entremés tras las últimas palabras de Roberto:

DON SANCHO	Bailen las dueñas.
DUEÑA 2	Señor ninguna sabe bailar.
DON SANCHO	No me habéis de replicar que no lo sufre mi humor.
ROBERTO	Hasta mañana perdona porque aquí dar fin es justo al <i>Caprichoso en su gusto</i> y la dama sesentona.

(CPH: f. 105r)

En fin, aunque con final un tanto abrupto y un título algo engañoso, la obra se mueve exactamente en las directrices dadas por don Fernando a don Alonso, que es su autor desde el punto de vista del marco: comedia doméstica en verso, breve y también entretenida.

III.2.5.2 *El gallardo montañés y filósofo cristiano*

El gallardo montañés y filósofo cristiano tiene como protagonista a don Juan, miembro de la casa de Acevedo nacido la Montaña, una zona considerada por sí misma de sangre noble. Con él Salas nos muestra un modelo de caballería que está en la línea de personajes que protagonizan obras como *El pretendiente discreto*, *El caballero perfecto* y *Recaredo y Rosimunda*. En este sentido, cabe recordar que la petición de don Fernando a don Juan en la preparación de las fiestas era hacer una «novela grave que enseñara cosas útiles a la República» (CPH: 404).

La acción se sitúa en el reinado de Carlos I, en un periodo de especial beligerancia con la Corona francesa:

Las armas españolas y francesas andaban sangrientas; sus príncipes Carlos y Francisco entre sí mal avenidos [...]. Tenía lleno de marciales horrores, porque apenas había parte en todo él donde los instrumentos bélicos no pregonasen la guerra. (CPH: 407)

En este contexto, don Juan, que se había desenvuelto como un ilustre estudiante de leyes en Salamanca, decide viajar por Europa para conocer las costumbres extranjeras:

De veinte y ocho años puso en sus sienes los laureles, insignias y blasones de victoria y a sus pies, como vencidos, los profesores de las artes y entre ellos sus mismos maestros. Pareciple que no era enteramente sabio quien no aprendía en las costumbres de los extranjeros qué se debía huir, qué seguir, para el buen gobierno de la vida política; y juzgó escasa noticia la que desto le podían dar las

más fieles historias, hallándose en edad robusta y lozana para peregrinar por el mundo y hacer jueces sus ojos de tantos desengaños. (CPH: 406)

El joven sale de Salamanca, pasa por Madrid con prisa, «reconociendo que aquel era estudio para más días» (CPH: 407), y llega a Barcelona, donde se embarca en una galera con destino a Nápoles. Allí se encuentra con su primo don Pedro de Acevedo. Como ve que es un caballero muy osado, le recomienda que no sea temeroso, en un largo discurso que sin embargo es formulado humildemente (CPH: 407-408). En él, le dice que si quiere aprovechar su destreza con las armas, se enrole en el ejército imperial, que está librando una guerra contra Solimán en Alemania: «Y entonces entre tantos enemigos de la fe católica y de la nación española haréis glorioso el fruto de vuestra espada vertiendo sangre infiel». Don Pedro desprecia los consejos de su primo, a quien considera un hombre de letras y no de armas: «Vos sois estudiante y no soldado» (CPH: 408). Don Juan se resarce cuando, ocultado bajo una media, ayuda a su primo en una reyerta. Cuando desnuda su rostro ante él, se reivindica: «Yo sé aconsejar como prudente, para escuchar las ocasiones de peligros graves, y obrar gallardo cuando forzosamente me obligan a no volvellas el rostro» (CPH: 410).

Junto a su primo, don Juan deja Nápoles y parte primero a Bolonia y luego a París, dos de los principales centros universitarios de la Europa del siglo XVII. En Francia se encuentran con una mujer principal acusada de adulterio, cuyos hermanos, que debían defenderla en un torneo, caen enfermos. Uno de ellos, además, debía acudir a un debate universitario para defender su postura frente a un antiguo discípulo que había publicado contra su maestro. En principio, don Juan se ofrece a defender la causa académica y don Pedro a participar en el torneo para salvaguardar la honra y la vida de la mujer, pero el primo es herido y don Juan asume los dos encargos con éxito (CPH: 412-415).

Don Pedro, al recuperarse de las heridas, adquiere «templanza y modestia» (CPH: 416) y los dos primos, que habían obtenido una gran fama en Francia, piden licencia al rey Francisco I para abandonar el país:

Pidieron licencia al rey, que se la dio —aunque sin su voluntad— por no parecer que los detenía con violencia, y honrólos con peregrinos favores, que Francisco poseía un corazón magnánimo y en todos los tiempos obraba excelsamente. (CPH: 416-417)

En Italia se enroлан en un tercio de españoles para servir «a las águilas romanas contra las otomanas lunas» (CPH: 417). Son testigos de la retirada de Solimán y pasan por Alemania hasta la corte de Londres, para regresar de nuevo a Italia acabando «de ver lo que en ella les faltaba». Concluyen su periplo por Europa volviendo a España. Ya en su patria, don Pedro se casa en la Montaña con una prima, mientras que don Juan se retira a una aldea:

Y don Juan, para mostrar en todo ser gallardo montañés despreciador del mundo, mucho más después de haberle visto su mejor parte, como aquel que bien le conocía se retiró a su casa con una hermosa y grande librería, donde solo trataba de ocupar el corazón en las alabanzas del cielo y el ingenio en tan felices estudios. Allí daba de su hacienda, que dividía en cuatro partes, las dos de limosna, la otra la gastaba con mucha moderación en el sustento de su persona, y la otra en comprar libros. (CPH: 417)

El retiro de don Juan bien puede relacionarse con el tópico de la alabanza de aldea, de forma muy parecida a lo que sucedía en *El pretendiente discreto*¹¹⁰. Así, al menos en cierta medida, puede decirse que es común en Salas relacionar el ideal de caballero con la vida retirada.

Por otra parte, resulta llamativo el tratamiento claramente positivo que la novela da a Francisco I, rey de Francia, no solamente en el pasaje citado, en el que el monarca da licencia a don Pedro y a don Juan, sino también en un comentario anterior: «Salió tarde de palacio, y halló en su posada sangrienta tragedia que le obligó a templar las gallardías de un ánimo que venía tan lucido

¹¹⁰ Cfr. *supra* II.2.

con los favores de aquel cristianísimo rey Francisco» (CPH: 413). En el mismo sentido, también la ciudad de París es llamada «corte cristianísima» (CPH: 414).

En principio, la galofilia del narrador puede llamar la atención teniendo en cuenta que Salas sitúa la novela precisamente en una época de guerras entre las Coronas francesa y española (CPH: 407). A este respecto, resulta útil recordar los consejos de don Juan a don Pedro, acerca de la especial consideración de la guerra contra el Turco como una batalla donde merece la pena emplear la fuerza (CPH: 408), así como la participación de ambos primos en la campaña militar contra Solimán, por mucho que esta no llegue finalmente a las armas (CPH: 417). La posición de la novela al respecto parece entonces clara: se aboga por combatir a los musulmanes y, como contraposición, se propone la paz entre los cristianos. Este es el principal elemento religioso de la novela, al que se hace referencia en el título: *El gallardo montañés y filósofo cristiano*. Esta idea, además, queda complementada con la terrible visión que se daba de los turcos en la novela inmediatamente anterior: *El curioso maldiciente*.

III.2.6 FIESTA DE SAN BARTOLOMÉ (AGOSTO)

El espectáculo celebrado en agosto repite el esquema de los anteriores. Don Próspero elige el día de san Bartolomé, «por ser ya los últimos del mes y dar más largos plazos a las prevenciones», y de nuevo, como presidente, distribuye las tareas:

A don Juan encargó el gobierno de la música, y quiso que corriesen por su cuenta los versos que en ella se cantasen; a Ricardo varias y galantes pruebas de ligereza, en que era habilísimo; a don Diego una novela más entretenida que grave; y a don Fernando un diálogo que deleitase con salados chistes, dejando a su elección el escribille en verso o prosa; a don Alonso el aparato y composición del teatro. (CPH: 418)

A partir de la música, la poesía encuentra un lugar propio en esta celebración, al mismo nivel que el teatro y la novela, algo que no se había dado en los feste-

jos de julio y agosto. Por otro lado, se habla esta vez de «diálogo» y no de «comedia breve»; como veremos, la pequeña obra inserta responde a las mismas características que las anteriores y tiene una clara naturaleza dramática, pero Salas parece establecer algunas diferencias a la hora de presentarla.

Asimismo, la sección poético-musical preparada por don Juan también adquiere carácter dramático:

Don Juan [...] había plantado una fuente en medio de la sala, que era un valentísimo peñasco que sudaba por todas partes corrientes de agua clarísima. Este, luego que la imagen del santo tuvo su asiento y enmudecieron los instrumentos que la festejaban, se dividió en dos partes, y en medio dél se descubrió sentado en una silla un mancebo de pocos años; que vestido de una tunicela y puesta una cabellera en la cabeza, pareciéndose ninfa de aquella fuente, cantó con tan sonoros acentos que hizo que se tuviese por verdad [...]. Desde allí con suma velocidad fue arrebatado, y pasó del lugar que ocupaba entre el peñasco de la fuente al teatro. (CPH: 418-420)

Por la temática amorosa, así por las destinatarias —Antenia y Laura—, los poemas seguramente sean composiciones anteriores de Salas Barbadillo, que aprovecha el marco para darlos a conocer. Tras los versos, se relata que Feliciano, el muchacho que los ha cantado, entra a formar parte como nuevo miembro: «Quedó recebido Feliciano, que así se llamaba, por académico y compañero desta ilustre junta» (CPH: 422).

A continuación, se describe una parte puramente musical del espectáculo y se introduce el diálogo anunciado: «Plantáronse luego en el mismo puesto cuatro muchachos [...]. Su intento fue recitar el diálogo que a don Fernando le estaba repartido» (CPH: 422). No solamente se utiliza el término «diálogo» frente al anterior «comedia doméstica», sino que Salas elige el verbo «recitar» frente al «representar» (CPH: 382) de los casos anteriores. La diferencia muestra un interesante grado de amplitud a la hora de entender el material interpolado de segundo orden presente en *Casa del placer honesto*. Por otra parte, entre el diálogo y la comedia, Ricardo cantará otros versos, de nuevo un romance dedicado a

Laura; estos se completan con una silva, también sobre Laura, que recita don Diego tras concluir su novela, como agradecimiento al buen recibimiento por parte del público. La introducción de estos poemas prueban ya definitivamente que uno de los motivos principales que inspiran la estructura de la colección es su uso como una especie de cancionero poético.

III.2.6.1 *Los mirones de la corte*

Como indican los propios términos elegidos por Salas Barbadillo a la hora de insertar la obra —«diálogo» y «recitar»—, *Los mirones de la corte* es un diálogo que prácticamente carece de elementos dramáticos. La obra tiene sin duda una mayor vinculación con el espíritu de los diálogos renacentistas. Claudio, Roselio, Mauricio y Felino se autodenominan mirones de la corte, es decir, tienen como ocupación observar el desarrollo de la vida del Madrid del Siglo de Oro:

CLAUDIO.—Pensé yo que era el único mirón cortesano, y el primero y el último que había hallado este alto modo de recrear el entendimiento, pero al fin los pensamientos de los hombres se encuentran, y ninguno puede decir con verdad que es peregrino y singular. (CPH: f. 125r-v)

A lo largo de la obra los cuatro caballeros reflexionan sobre diferentes aspectos de la vida cortesana, en función de lo aprendido con su observación. Así, por ejemplo, para Mauricio todos son, de una u otra forma, ladrones. No solo el tabernero, el mercader, el carnicero o el solicitador son ladrones en sus diferentes profesiones en tanto que efectúan pequeñas estafas (CPH: f. 127r); sino que también los habitantes de la corte roban cuando se apropian de gestos y actitudes como herramientas para desenvolverse socialmente:

MAURICIO.—Vos que deseáis hablar bien sois ladrón de las frasis de vuestro vecino, porque las que tiene son elegantes; y el que desea ser airoso y galán, porque sois en esto perfeto os roba el brío y las acciones, de modo que yo pienso que en esta parte los cortesanos quedamos igual y no es menester que nos hagamos restitución los unos de los otros. (CPH: f. 127r)

La obra resulta especialmente interesante por sus reflexiones acerca de la naturaleza de Madrid como corte, y del cambio producido en la ciudad desde el establecimiento de la misma. Así, Mauricio se sorprende del crecimiento de la urbe: «Suspéndeme infinito y justamente me suspende el ver en Madrid tanto edificio nuevo y luego ocupado. Nácenle cada año nuevas calles y las que ayer fueron arrabales hoy son principales» (*CPH*: f. 127v). Felino subraya el cruce de culturas que se produce en la corte como un elemento claramente positivo. Se trata, en cierto sentido, del reverso del tópico de Madrid como Babilonia:

FELINO.—Nobilísima admiración recibo cuando miro aquí tantas naciones diversas en lengua y traje, y aun opuestas por sus mismos climas, vivir en pacífica correspondencia. ¿Qué Orfeo canta en medio desta bellísima población que tiene unidos en paz los lobos y los corderos? Oh, epílogo del mundo, quien sabe examinar tus maravillas y pasea tus calles, como con los pies con el entendimiento, sin hacerse redículo podrá decir que ha dado vuelta a todo el orbe. (*CPH*: 128V)

Claudio, por su parte, hace hincapié en la ciudad como gran escenario: «Porque la plaza de Madrid es teatro admirable, y para representantes de un entremés ningunos mejores ni más entretenidos» (*CPH*: 129r). Roselio, en cambio, entiende que el crecimiento de la ciudad está provocando una progresiva degradación moral:

ROSELIO.—Crecen los edificios, auméntase el número de los ciudadanos, y la corona de la virtud es menor cada día. El gasto opulento, la soberbia pompa solo debida al decoro, a la deidad terrena de los reyes, hoy se desprecia, hoy se profana. Las honestas vírgenes, que mientras dieron a la belleza corporal con la virtud del ánimo más lucidos resplandores, no hallaron esposos que sin reparar en su pobreza fuesen premio de su castidad y abrigo de su desamparo. (*CPH*: 130r).

De los cuatro personajes, son Roselio y Felino los que establecen una dialéctica clara entre dos visiones diametralmente opuestas. En este sentido, quizá

lo más interesante de la obra es que presenta diferentes puntos de vista, poniendo en tela de juicio la visión de Salas Barbadillo como un moralista con una visión exclusivamente negativa de la sociedad cortesana. Ciertamente, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, en la mayor parte de su obra literaria hay una aguda crítica a los defectos del sistema cortesano tal y como este se desarrolla en la España de principios del siglo XVII, pero su formulación no suele ser pesimista sino que viene siempre acompañada de un tono burlesco. En este sentido, la existencia de una obra como *Los mirones de la corte*, y su integración en una obra como *Casa del placer honesto*, con fuertes implicaciones acerca de la corte, muestran una notable riqueza en la posición del autor madrileño frente a los profundos cambios sufridos en su ciudad natal.

III.2.6.2 *El pescador venturoso*

Henrico, hijo de Ludovico, rey de Sicilia, es un joven que con apenas dieciséis años de edad (CPH: 426) tiene todas las características propias de un caballero virtuoso, tanto en las armas como en las letras:

Ensayando las armas en torneos domésticos que se hacían dentro de su palacio, y ejercitando las letras con un estudio continuo, en cuya conquista se mostraba infatigable y no vencido [...]. En los saraos danzaba con toda la gala que pudiera un hombre común [...]. Desta [la pintura], que es el rey de los sentidos el mayor halago, supo lo que bastó a conseguir un conocimiento suficiente para juzgar della con acierto siempre que se ofreciese. De la música entendió el arte; y habiéndole concedido naturaleza gracia, componía y ejecutaba en ella tantas cosas excelentes [...]. En poética fue tan culto que haciendo estimación della como quien la entendía, solicitó con su padre premios para los que la profesaban con eminencia. (CPH: 426)

Henrico representa el ideal cortesano de hombre diestro en armas y letras. Por ello, cuando muere su padre, a pesar de tener tan solo veinte años, asume el trono con el favor del pueblo. Varios de los «príncipes convencinos» (CPH: 427) de Italia le envían el pésame, entre ellos el duque de Calabria, «tan

deudo suyo que le obligó a Henrico a hospedalle dentro de su palacio» (CPH: 427). A su regreso, el duque olvida un retrato de Isabela, hija y heredera del rey de Nápoles, a quien ama. Al encontrarlo, Henrico se enamora también profundamente de la dama, de tal forma que a partir de este punto la novela narrará los intentos del joven por conseguir su mano, tal y como explica a su criado, el marqués Albanio:

Ya yo voy dando prendas de mortal; rendime, vencido soy y no me pesa, pues con esto, haciendo yo mi gusto cumpliré el de mis vasallos, que tanto desean verme casado [...]. Parte luego a Nápoles, visita en mi nombre a su rey y, y que entienda de mi voluntad los altivos intentos. (CPH: 428)

El rey niega la mano de su hija, porque se la había prometido a su sobrino, el duque de Milán, cuando aún vivía su hijo y, por tanto, todavía no era heredera: «Se la pidió entonces sin más interés que las virtudes que della se publicaban» (CPH: 429). No obstante, Albanio consigue hablar con Isabela a través de Camila, su dama, y entre ambos conciertan un encuentro entre los jóvenes:

Camila y Albanio se correspondían, y entre ellos se dispuso que disfrazados y encubiertos entrasen Henrico y Albanio en Nápoles de la noche la de san Juan, y que Camila dispondría las cosas de modo que pudiese el rey de Sicilia hablar con la princesa su señora. (CPH: 430)

La muchacha se enamora profundamente de Henrico, pero es consciente de la dificultad del casamiento por la oposición de su padre: «La dura resistencia de mi padre, fundada más en las razones de estado [...], ¿rendirá su obstinación a los ruegos del cristianísimo rey, que armado de flores, da con sus hazañas tan ilustres frutos?» (CPH: 431).

A partir de este instante, la novela desarrolla los intentos de Henrico por conseguir a su amada. En primer lugar, en una de sus citas secretas, el rey de Sicilia aprovecha para «cantar unos versos que había compuesto en ausencia de

Isabela» (CPH: 432). Se trata de dos poemas en cuartetos, dirigidos a Belisa, anagrama imperfecto de Isabela, pero también uno de los nombres a los que Salas dedica su cancionero amoroso. De nuevo podemos conjeturar que Salas encuentra en el argumento de la novela una justificación para poder interpolar versos que de otra forma difícilmente habría publicado.

Henrico cae enfermo, de forma que tiene que esconderse en Nápoles, en casa del conde Roberto, hermano de Camila. Isabela, al conocer la noticia, también enferma y solo mejora cuando Camila le trae buenas noticias sobre la salud de su enamorado (CPH: 436). Su padre, para celebrarlo, «envió liberales dones a las imágenes devotas de Italia» (CPH: 436). Los príncipes italianos, conocedores de la noticia, la celebran, y entre ellos, el duque de Milán, pretendiente de Isabela, organiza un torneo en su honor. Henrico participa sin ser reconocido, llevando en su armadura pintado un pescador vestido de verde. Vence en el torneo sin descubrir su identidad. Al día siguiente, en una demostración de remo, una embarcación engalanada con bandas de color verdemar (el que también portaba Henrico en el torneo) y bandera inglesa, rapta al rey de Nápoles y a su hija. Los falsos soldados ingleses se descubren como sicilianos, y los llevan hasta Palermo, donde «tuvo la ciudad [...] prevenidas para su recibimiento arcos triunfales, comedias, torneos, y al fin toda variedad y suerte de regocijos públicos» (CPH: 439). El rey napolitano acepta por fin a Henrico como yerno, y para evitar la cólera del duque de Milán se apoya en la fuerza militar de su tío, el rey francés.

La novela termina con un matrimonio múltiple, recurso característico de las comedias del Siglo de Oro:

Compuestas todas estas cosas, apenas hubo príncipe en Italia que no viniese a la celebración de tales bodas [...]. Pasados algunos días, el rey de Nápoles quiso volverse a su casa y que le acompañasen su hija y yerno [...]. Aquí con mayores fiestas renovaron la alegría de tan feliz himeneo [...]. Celebrose el casamiento del marqués Albanio con Camila, y el de su hermano el conde Roberto con la princesa Laura. (CPH: 440)

Como puede verse, *El pescador venturoso* no solo tiene una ambientación claramente italiana sino que también tiene «ecos italianos» (Costa Ferrandis, 1981: 183) en cuanto a su temática. La datación interna de la novela resulta imprecisa (hubo un rey de Sicilia llamado Ludovico, y dos llamados Enrico, pero no con vinculación paternofilial), pero, en cualquier caso, a juzgar por la acción hemos de situarla en un tiempo remoto, mucho antes del virreinato español. Así pues, el relato resulta lejano para el lector, lo que explica que el retrato de las cortes italianas sea radicalmente distinto del que Salas hace de corte madrileña contemporánea. Así, los caballeros responden a los arquetipos cortesanos: la distancia posibilita la idealización y convierte en inoperante a la sátira, tan habitual en las novelas de Barbadillo con ambientación en el siglo XVII español.

III.2.7 FIESTAS DE SAN MATEO (SEPTIEMBRE)

Para el gobierno del mes de septiembre, los académicos eligen a don Próspero, que de nuevo distribuye los distintos papeles: «La música a Feliciano, un diálogo a don Diego en verso, la novela a don Alonso, y el adorno del teatro a Ricardo» (CPH: 441), que finalmente, como el más joven, comparte su obligación con don Juan.

La descripción del decorado es la más prolija de toda la colección, también porque alcanza un mayor nivel de complejidad; se simula un cielo estrellado con «diamantes fingidos» (CPH: 444), que después se convierte en una tormenta: «Salieron della unas luces como relámpagos; y luego sacudió de sí unas bolillas blancas y pequeñas mucho, que parecían granizo hasta que la experiencia de los golosos halló que eran balas de azúcar» (CPH: 444).

Se interpolan a continuación los versos cantados por Feliciano, dirigidos esta vez a Belisa, probablemente la dama referida por Salas en el prólogo de *Corrección de vicios*, donde anuncia su muerte. A continuación se inserta el diálogo *El tribunal de los majaderos*: «Se vio ocupado el teatro de dos mancebos recitantes del diálogo» (CPH: 446).

III.2.7.1 *El tribunal de los majaderos*

El tribunal de los majaderos es un diálogo entre una alta dignidad eclesiástica —monseñor César— y su criado Ganasa. El criado repasa una por una distintas peticiones de los fieles, a los que el eclesiástico juzga siempre como majaderos, por no comprender bien la realidad. No hay excepción posible, y de hecho al principio de la obra aplica el término tanto a su criado como a él mismo por aguantarle:

MONSEÑOR CÉSAR	Tengo de oír a todo majadero.
GANASA	¿A todo majadero?
MONSEÑOR CÉSAR	A todo, todo, no lo experimentéis, pues os escucho.
GANASA	¿Majadero soy yo?
MONSEÑOR CÉSAR	Sí, hermano, y mucho, todo lo que dudastes en creello os habéis aumentado más en ello. ¿Pensáis que yo me libro deste título? Pensáis mal, que por ser yo tan partícipe os sufro como a prójimo y hermano porque esta es caridad de hombre cristiano.

(CPH: f. 155r)

Por lo demás, la obra es una mera enumeración de casos hasta que estos se terminan. Lo más interesante del diálogo está, en realidad, en el comentario que el narrador hace en el marco sobre su representación:

La representación deste diálogo agradara y entretuviera más los oyentes si la persona que representó la de Monseñor César no errara dos veces tan descubiertamente que rompió el hilo de la atención; que a todos estos infortunios están sujetas las obras ingeniosas cuya publicación y lucimiento ha de ser por mano de terceros, que las más veces deslustran las fatigas ajenas. (CPH: 446)

Como hemos visto, la forma de delimitar el género a la hora de introducir la obra había sido similar a la utilizada en *Los mirones de la corte*, es decir, con los términos «diálogo» y «recitantes»: «Se vio ocupado el teatro de dos mancebos recitantes del diálogo» (CPH: 446). Podría pensarse con esto que Salas tiene preferencia por la «recitación» de los diálogos frente a la «representación» de las comedias breves, pero al finalizar la obra interpolada utiliza este último término: «La representación deste diálogo» (CPH: 446). Al hacer hincapié en la cualidad representable del texto, se está subrayando de alguna forma su carácter dramático. Es más, podría considerarse que Salas establece una cierta gradación en cuanto a la naturaleza teatral de las cuatro obras insertas en *Casa del placer honesto*, desde el «diálogo recitado» a la «comedia representada», pasando por un intermedio «diálogo representado».

Por otra parte, el comentario acerca del riesgo de la representación puede indicar de alguna forma la predisposición de Salas a la publicación de sus textos más o menos teatrales: la lectura permite un acceso a las obras prácticamente sin intermediarios. Esta predisposición explicaría por qué Salas decide introducir obras dramáticas en colecciones enmarcadas. Hay que recordar que a estas alturas (1620) no existe ninguna colección que contenga este tipo de obras y que el modelo italiano solo plantea la inclusión de novelas. En la literatura española había algunos antecedentes de interpolación de obras teatrales, pero en el interior de narrativas extensas¹¹¹. La poca confianza de Salas en la interpretación dramática pudo ser un motivo decisivo que le animara a modificar la fórmula tradicional de una simple colección de novelas en algo más complejo. Estrechamente ligada a esta idea, hay que pensar también que la nueva morfología ofrecía una posibilidad de publicar obras que, de otro modo, difícilmente hubieran visto la luz. A este respecto, hemos de añadir que el camino abierto por Salas tuvo éxito, ya que fue seguido por otros autores como Tirso de Molina o Castillo Solórzano.

¹¹¹ Cfr. *supra*. I.3.2.

III.2.7.2 *El majadero obstinado*

La conexión temática con el diálogo anterior resulta evidente ya en el título, tal y como señala el propio don Alonso:

Parece que ha salido hoy el triunfo de los majaderos, y que el título del diálogo agora recita, *El tribunal de los majaderos*, el de mi novela es *El majadero obstinado*; y debe de llevar siempre tal cosecha semejante día; porque como en este tantos se condenan justamente a este nombre. (CPH: 447)

Salas Barbadillo elige para su novela de nuevo a un personaje que causa por sí mismo la comicidad por su comportamiento. Se trata de un cordobés llamado Rodrigo, un licenciado ridículo por sus ínfulas: «Mal logró la gramática en poco tiempo; y cortando en agraz el fruto de la lengua latina, quedó hecho un gramático destrozado y no poco presumido, trayendo siempre adagios latinos en la memoria y aplicándolos sin razón» (CPH: 447). Rodrigo parte para la corte, pensando que quizá desde allí pudiera ir a estudiar a Salamanca como acompañante de un gran señor:

Entendiendo, pues, que la corte es patria común y la parte donde más los necios se desconocen entre los sabios, que de los unos y de los otros es el número infinito, quiso probar en ella su fortuna, como quien llevaba para ellas buenas cartas de recomendación en su misma bajeza de ingenio, y buscar allí algún poderoso que fuese a Salamanca, que le ayudase ocasionándole a los estudios a ser más necio, porque los ingenios viles se pervierten y dañan más con las letras. (CPH: 448)

Convence a Antonio y a Bernardo, dos hidalgos vecinos suyos que parten también hacia Madrid, para que lo acepten como compañía, «prometiéndoles con su confianza que irían muy bien entretenidos» (CPH: 448). Por su necesidad, quiere mostrarse ante ellos como un jinete veloz y cansa a su mula, de manera que finalmente llega más tarde que sus acompañantes, que se burlan de él (CPH: 449).

En Getafe harta al criado de un alcalde de la corte, con una pesada conversación, de modo que, aunque había augurado para sí mismo una gran entrada en Madrid, es apresado y llega después que sus compañeros, provocando de nuevo en ellos la risa:

Bien gracioso señor licenciado, ¿dónde aprendió vuesarced ese incierto modo de augurar, pues lo que juzgó pronóstico de su aumento vino a ser castigo de sus narices y de su bolsa? [...] Ciertamente, señor mío, que fue vuesarced muy desgraciado [...], pero no habrá sido en vano, pues lo pasado servirá de enmienda en lo futuro. (CPH: 450)

Ante la situación, Rodrigo responde airado: «Que yo sé muy bien cómo he de gobernar, y no admito doctrina, aun de los hombres que se tienen por soles de la sabiduría» (CPH: 450). La respuesta provoca en sus compatriotas un deseo de escarmiento por el que «determinaron a burlarle por todos cuantos caminos se ofrecieron» (CPH: 451). Para ello, se valen de don Fadrique, al que hacen pasar por un poeta pedantón. Tras representar una comedia titulada *La inaudita* (que no se inserta en el interior del texto), llena de disparates, Fadrique hace unas coplas de ciego sobre los infortunios de Rodrigo en el viaje de Córdoba a Madrid. Lejos de comprender la burla, el majadero le da dinero para que las imprima: «Y estuvo tan lejos de conocer la injuria que solicitó que se imprimiesen, y dio para la ayuda a costa del papel» (CPH: 452), que los burladores gastan en una merienda.

Como en la mayor parte de las novelas de este tipo escritas por Salas Barbadillo, *El majadero obstinado* contiene una segunda burla elaborada. Los hidalgos cordobeses simulan ante Rodrigo la existencia de una dama con gran dote, y le animan a escribirle una carta. Don Fadrique le responde burlonamente: «Quedo advertida de que, pues v. m. escribió este papel de su letra y mano, sabe escribir; con que viene a estar más delante de lo que pensaba» (CPH: 453). Con su habitual tozudez, Rodrigo «es incapaz de penetrar las malicias deste papel» (CPH: 454). Por la noche, por consejo de sus compatriotas, acude a la ca-

sa de la supuesta señora, donde se queda vigilante ante la aparición de unos ladrones que no son sino Fadrique, Antonio y Bernardo disfrazados. Se enfrenta a ellos y por la mañana cuenta su victoria como una gran hazaña. El episodio se repite la noche siguiente, pero esta vez los burladores llevan un grupo de ocho. En otro homenaje de Salas a Cervantes, Rodrigo se enfrenta a los primeros cuatro espoleado por las lecturas de los libros de caballerías:

Rodrigón, que se había imaginado gigante de aquellos que se refieren en los libros de caballerías, que están para la guarda y defensa de los castillos encantados, sacó de la vaina la espada y envistió con ellos, que mostraron temelle y retirarse. (CPH: 456)

Dado que Rodrigo consigue agredir a varios de sus contrincantes, deciden dejarle «reposar aquella noche y dejalle de modo que buscase sus aventuras» (CPH: 457). Se encuentra esta vez con el amante de la dueña de la casa. Al principio quiere enfrentarse a él, creyéndolo un ladrón, pero luego el equívoco le hace entender que se trata del padre de su amada. Su reflexión muestra cierto grado de locura, como ocurre con otros disparatados personajes de Barbadillo:

Vámonos, que este es sin duda mi suegro, porque él llama a su hija el tesoro de su mujer en razón de ser única y digna de ser amada por tantas perfecciones, y a mí ladrón, porque piensa que con estos pasos solicito la conclusión del matrimonio, que sin saberlo él, está ya consumado. (CPH: 458)

La última parte de la burla consiste en concertar un encuentro por carta con la supuesta mujer, a oscuras, que resulta ser uno de sus compatriotas: «Llegó vestido en hábito de mujer y cubierto el rostro con un manto, el mismo que le servía de llevar los papeles; y caminando juntos de la mano, fueron hasta la posada, donde las luces le ensañaron un desengaño vergonzoso» (CPH: 460). El ocurrente final subraya las dos cualidades descritas en el título:

Quedó corrido y afrentado, mas tan lejos de dar con la verdad que cuanto mayor fue la burla, se persuadió más a pensar que aquello se hacía con intento de divertirle de una pretensión donde tanto aventajaba su fortuna; y prometió morir en su porfiada ignorancia, dando ocasión con esto a sus ingeniosos compañeros a que retirándose de su conversación le diesen el título del *Majadero obstinado*. (CPH: 460)

El relato presenta los elementos característicos de la novela de burlas de Salas Barbadillo. Al respecto, cabe apuntar que *El majadero obstinado* es la única narración de *Casa del placer honesto* que está escrita sin directrices previas. *Los cómicos amantes* tenía la peculiaridad de ser una novela improvisada, *El coche mendigón* era una construcción sobre un título previo, *El curioso maldiciente* debía mezclar «parte de burlas y parte de veras» (CPH: 382), *El gallardo montañés* había de ser una «novela grave» (CPH: 404), no así *El pescador venturoso*, que tenía que ser «más entretenida que grave» (CPH: 418). Pero *El majadero obstinado* no estaba sujeta a ningún condicionamiento, solo se dice en el marco que fue encargada a don Alonso (CPH: 441), que había sido el autor de *El coche mendigón*, sin duda la novela más ambiciosa de toda la colección y la que necesitaba mayor ingenio por su complejidad. Por lo demás, *El majadero* es la última novela contenida en *Casa del placer honesto*, lo que pudiera resultar también significativo. Recordemos, por otro lado, que la novela de burlas había sido el subgénero predilecto de las contenidas en *Corrección de vicios*, así como ocurre en la segunda de sus colecciones, que el escritor asimila también a la intencionalidad burlesca

III.2.7.3 Últimos versos

Tras la lectura de *El majadero obstinado*, la celebración del día de san Mateo se cierra con un sentido poema de carácter elegíaco a la muerte de una dama ilustre, que recibe el nombre de Anarda, cuyo canto por parte de don Fernando había sido anunciado al principio de la jornada (CPH: 443-444). Cotarelo (1907: LXXXIX) considera verosímil que Anarda sea en realidad doña Ana de Zuazo,

dato que recoge Place (1927: 463), quien se refiere, por error, a «María de Zuazo».

Si realmente el poema se refiriera a la muerte de Ana de Zuazo, personalidad de la corte admirada por Salas para quien había escrito *Corrección de vicios*, se estaría subrayando al final de la obra la importancia de la presencia femenina como interlocutor literario no solo válido, sino preferente. La situación contrastaría con la exclusiva masculinidad dibujada a lo largo de todo el marco de *Casa del placer honesto*.

III.2.8 UN FINAL PRECIPITADO

Tras el broche de la jornada de agosto, Salas precipita el final de la obra, en tanto que don García cae enfermo, con lo que no solo se cancela el siguiente festejo mensual, sino, en general, toda la actividad de la casa:

Tratando de juntarse el siguiente [día] para elegir cabeza y dueño que dispusiese las cosas tocantes al mes de octubre, se suspendió su ejecución en razón de haber caído malo don García [...]. Los amigos y compañeros, turbados con el repentino espanto, desistieron de los entretenimientos con ser tales, y trataron aún de más recogida virtud; y algunos determinaron retirarse a sus casas, con que todo quedó suspenso. (CPH: 463)

A este respecto, resulta interesante la interpretación que hace Noelia Cirnigliaro del abrupto final:

Por una suerte de ironía trágica, la aflicción más grande para García y la comunidad toda llega de la mano de una enfermedad cuyo remedio no puede comprar el dinero, el lujo o el ingenio de los nobles amigos. [...] Una academia literaria sin un mecenas que garantizara el influjo de capital económico para sostener la continuidad de los encuentros no podía llegar lejos —esto parece tristemente comentar Salas, con este final abrupto y desencantado que opaca la idealidad y el optimismo de los cuatro meses compartidos. (2015: 163)

A partir del fragmento siguiente: «Que con tanta brevedad tienen fin en este mundo aun los placeres que son más honestos y lícitos» (CPH: 463), Cirnigliaro entiende que, ante el triste final, la obra invita «a entregarse a los placeres, honestos y deshonestos, lícitos e ilícitos, puesto que el poder igualador de la muerte no distingue entre honestos o deshonestos cortesanos» (2015: 163).

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la reflexión sobre la brevedad de la vida no solo se establece al hilo de la enfermedad de don García, sino que está situada en la obra justo después de un poema elegíaco, posiblemente dedicado, como hemos dicho, a Ana de Zuazo. La dama no era solamente una persona apreciada por Salas Barbadillo, sino que en cierta medida representaba los valores artísticos de la sociedad cortesana. Era poetisa (Madroñal, 2004: 114) y, sobre todo, música (Baranda Leturio, 2007: 440). La citan en varias ocasiones Lope de Vega (en *El peregrino en su patria* y en *El laurel de Apolo*) y Vicente Espinel (en sus *Rimas diversas* y también en la *Vida del escudero Marcos Obregón*), especialmente por la belleza de su voz. Sabemos también que participó en la representación de la fábula *Dafne* en el Alcázar de Madrid, durante el reinado de Felipe II (Ramos López, 1995)¹¹², y que ofrecía sesiones musicales en su casa (Baranda Leturio, 2007: 440).

Salas Barbadillo había llorado su muerte en un soneto de sus *Rimas castellanas*, que muestra, en el último verso, el aprecio intelectual que había demostrado ya en *Corrección de vicios*:

Porque como ejemplar siempre viviste
robó la muerte tus honestos años
más que a tu vida a nuestro buen ejemplo.

(*Rimas castellanas*, 1618: 4v)

¹¹² También se refiere a ello María Sanhuesa Fonseca (1998: 501-502), en un interesante artículo que analiza las prácticas musicales en las academias del siglo XVII, en el que hace referencia también a *Casa del placer honesto*. De hecho, escoge la denominación de las estancias de la colección de Salas Barbadillo —«armería del ingenio» y «recreación de los sentidos»— para titular su estudio.

Más allá de la honestidad asociada a la virtud femenina, los versos de Salas hablan de un aspecto extensible a ambos sexos, por lo que, teniendo en cuenta el desempeño artístico de Zuazo, no es arriesgado pensar que este «buen ejemplo» esté ligado a la idea de «placer honesto» contemplada por Salas Barbadillo. La ausencia de mujeres en los festejos ratificada en el texto, a la luz del ejemplo de doña Ana, hace pensar en una distancia mayor de la esperable entre el arquetipo de entretenimiento de Salas y la *Casa del placer honesto*.

Por último, puede haber quizá una inclinación por parte de Salas a hacer coincidir los festejos con los días de verano: en tanto que, a lo largo de las distintas celebraciones, se hacía hincapié en el calor que las acompañaba (CPH: 382; 405). En la misma línea, las ordenanzas prohibían la asistencia a los festejos públicos taurinos a causa del calor (CPH: 331). La búsqueda de la diversión para huir del calor estaba también presente en *Corrección de vicios* (CV: 154), aunque quizá simplemente porque la obra fue realmente escrita en estas fechas. Pero no parece descabellado pensar en un vínculo entre reuniones literarias y algunos periodos concretos del año, especialmente aquellos con temperaturas extremas (verano, que parece el preferido por Salas, o invierno, en torno a la hoguera, convertido también en un motivo literario¹¹³), de forma que el entretenimiento colectivo ayudara a sobrellevar mejor las inclemencias meteorológicas.

El final de la obra presenta dos elementos comunes en Salas: la posibilidad de una segunda parte, que, como en la mayoría de los casos, no llega a realizarse: «Si acaso volvieren a unirse escribiré segunda parte, y en ella presentaré al lector los frutos que entonces recogiere» (CPH: 463); y, por último, la inserción de un material literario completamente ajeno a la trama, casi como obsequio al lector que ha llegado al final: «A quien [al lector], por divertirle antes de un fin tan doloroso y trágico, propongo este romance» (CPH: 463). Así pues, la obra se cierra con un poema dedicado a una hazaña taurina de don Rodrigo de Tapia, de nuevo, seguramente, una estrategia de Salas para publicar un poema que de otra forma no hubiera sido impreso.

¹¹³ Cfr. *supra* II.1, n. 41.

En tanto que el romance narra una situación acaecida en una corrida pública, no deja de ser paradójico que *Casa del placer honesto* se cierre contraviniendo una de las primeras ordenanzas de sus fundadores. Otra prueba más de que la utopía artística diseñada por los cuatro estudiantes venidos del Tormes no coincide —al menos no de forma exacta— con el pensamiento de su creador.



LAS FIESTAS DE LA BODA DE LA INCASABLE MAL CASADA.

*LOS INIVSTOS FESTINES
de las bodas de una incasable mal ca-
sada refiero que puede tanto la fuer-
ça de una perversa costumbre, que al
estado del casamiento, que se aua de so-
lenizar con lagrimas, escandalizamos
con agoreras alegrías, siendo aquel
gozo violento y breue presagio
de su tormento eterno.*

LOS Festines, pues, de las bo das de
una incasable propongo, tanto mas in-
feliz, quanto mas se tardo en madurar
la eleccion dellas! ô comun y digna for-
tuna

III.3 FIESTAS DE LA BODA DE LA INCASABLE MALCASADA

III.3.1 UNA RED LITERARIA

Fiestas de la boda de la incasable malcasada ve la luz en el año 1622. Un año antes, Salas había conseguido licencia para imprimirla, junto con las de *El cortesano descortés* y *Don Diego de noche*. Son las últimas obras finalizadas a lo largo del periodo más prolífico de Salas. Una de las aprobaciones va firmada por Diego de Ágreda y Vargas, que por estas mismas fechas estaba publicando sus *Novelas morales* (1620). Este pequeño vínculo entre colecciones, con o sin marco, es bastante común en la época: como hemos visto, Salas Barbadillo había firmado la aprobación de las *Ejemplares* de Miguel de Cervantes en 1612; Juan Cortés de Tolosa, que había participado en los poemas laudatorios de *Corrección de vicios*, publicaría luego algunas novelas cortas en sus *Discursos morales* (1617), y algo más tarde en *Lazarillo de Manzanares, con otras cinco novelas* (1620), la que puede considerarse su primera colección. Francisco de Lugo y Dávila, por su parte, que ya había prologado *Patrona de Madrid*, *La ingeniosa Elena* y *Corrección de vicios*, escribirá su *Teatro popular* poco después (1622). Salas, además, firmará la aprobación de *El Menandro* de Matías de los Reyes en 1624, aunque la obra vio la luz doce años más tarde, seguramente a causa de la prohibición de imprimir comedias y novelas durante ese tiempo.

Ciertamente, era común en la época que las aprobaciones fueran escritas por otros literatos, cercanos o no al autor, pero no nos parece desdeñable que, de alguna forma, Salas Barbadillo tuviera que ver con la mayor parte de las primeras colecciones publicadas, es decir, las escritas fundamentalmente entre 1612 y 1624. Este hecho constituye un síntoma más del papel clave desempeñado por el autor en el desarrollo del género.

III.3.2 EL MARCO COMO NOVELA

Fiestas de la boda de la incasable malcasada comienza con una narración extensa, que ocupa aproximadamente una cuarta parte de toda la obra. Esta narración se señala como una especie de capítulo introductorio, gracias a un largo título que sintetiza su argumento:

Los injustos festines de las bodas de una incasable malcasada refiero, que puede tanto la fuerza de una perversa costumbre que al estado del casamiento, que se había de solenizar con lágrimas, escandalizamos con agoreras alegrías, siendo aquel gozo violento y breve presagio de su tormento eterno. (FB: f. 1r)¹¹⁴

Además, Salas Barbadillo duplica su explicación sobre la naturaleza prologal de la narración en las primeras frases de la misma:

Los festines, pues, de las bodas de una incasable malcasada propongo, tanto más feliz cuanto más ser tardó en madurar la elección dellas. ¡Oh, común y digna fortuna de las incasables frenéticas, ser siempre malcasadas! Pues después de haber sido despreciadoras de muchos dignos, vienen a ser despreciadas del más indigno. (FB: f. 1r-v)

Así pues, tanto en el título de la obra como en el título del capítulo y en las primeras líneas se insiste en que el relato que comienza desembocará en la

¹¹⁴ Dado que la única edición moderna que existe es la tesis de licenciatura de María Bascuas Domínguez (2002), que nos ha sido imposible consultar, citamos *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* por la *princeps* (1622), modernizando la ortografía y la puntuación.

organización de un festejo, de una celebración que tendrá como finalidad la interpolación de material lírico, dramático y narrativo de segundo grado. A partir de la síntesis introducida, Salas comienza a establecer las características generales de las doncellas altivas (ff. 2v-3v), recomendando a toda clase hombres que, independientemente de su oficio (menciona a médicos, letrados, portadores de sillas... es decir, a tipos de lo más habitual en su literatura), se cuiden de esta clase de mujeres. Una vez hecha la interpelación directa al lector, comienza un relato que se moverá en las mismas coordenadas de sus novelas cortas.

La historia comienza con un elogio de Guadalajara, ciudad natal de Dorotea (FB: f. 5r-v), algo bastante habitual en este tipo de narrativa. La dama es presentada en principio como «bellísima» por su sangre noble: «Aquí, pues, nació la bellísima Dorotea, por la sangre de sus abuelos ilustre» (FB: f. 4v), pero pronto la descripción se aleja de la tónica idealizante:

Tuvo algunas prendas de hermosura en el rostro, que la hicieron, ya que no perfecta, agradable, y en la opinión de algunos (como los gustos son tantos) hubo presunciones confirmadas de que igualaba perfecciones celestes. No confesaré yo que tuvo profundo entendimiento, pero agudeza de ingenio y viveza de espíritu grandísimo en su habilidad tenía capaces fuerzas para la conquista de las liberales artes, que con poco tiempo y menos fatiga se hizo dueño de algunas. (FB: f. 4v)

La obra no solamente se aleja de la idealización a la hora de crear el personaje, sino que desenmascara el tópico y, además, lo hace culpable de la presuntuosidad de la dama, que es realmente la característica principal sobre la cual pivota el argumento:

Todas estas perfecciones engendraron en ella una imperfección grandísima, siendo las mismas partes por donde se podía esperar el empleo de su persona en un alto sujeto causas eficientes de su perdición, porque naciéndole dellas una presunción fantástica y engañada, hizo de sí tan singular conceto que mirando todo el demás resto del mundo con desprecio y desestimación, juzgó a todos los mortales por

indignos de conversalla, y se determinó a conservar virgen su tálamo por no verse inmeritariamente poseída. (FB: f. 5r)

Entre todos pretendientes de Dorotea, el texto presenta a don Luis y don Fernando, primos y amigos entre sí, como «los menos despreciados» aunque «no conocidamente favorecidos» (FB: f. 5r). En una visita a la dama ambos le piden un retrato y ella accede a dárselo solamente «a quien la noche siguiente la despertase con mejor música» (FB: f. 5v). Para lograr el premio, don Luis se vale de un nutrido grupo de músicos que canta muy bien, pero con tonos y letras en los que «nada venía a propósito de la ocasión presente» (FB: f. 6r). Don Fernando, en cambio, llega solo y canta un largo romance sobre su enamorada compuesto la noche anterior, que se interpola como ficción de segundo grado (FB: ff. 7r-8v).

Dorotea prefiere el poema de don Fernando «porque había enamorado con gracias propias y no con las ajenas» (FB: f. 9r), pero temiendo que el vulgo lo interpretara como una debilidad, decide pedir tres días de margen para fabricar dos copias, y entregar en secreto una a cada uno. Cuando los amigos se encuentran, ambos le enseñan el retrato al otro creyéndose vencedores del duelo. Se percatan entonces de que han sido engañados. Don Fernando, molesto, va a casa de la dama para devolverle el retrato, no sin antes haber realizado una copia, y después, apenado, sale de Guadalajara.

A partir de este instante, la acción se desarrolla con una serie de equívocos, puesto que los dos personajes, amigos, ocupan el lugar del otro para que no se percaten de su ausencia. Sucede así cuando don Luis anuncia la celebración de un torneo en la ciudad, pero, compungido por un nuevo desprecio de Dorotea, abandona Guadalajara. Don Fernando, que está de vuelta, decide vestirse con los ropajes preparados para el festejo y ocupar el lugar sin que nadie se entere. Mientras tanto, intentan avisarle de la llegada de Marcela, una dama de Alcalá que ha venido a verle «tornear» (FB: f. 20r), pidiéndole además por carta que lleve una banda verde para ser reconocido. En este caso es don Luis quien sustituye a su primo, provocándose una escalada de enredos y equívocos, rasgo

habitual en la novela cortesana de tipo amoroso, y no solo de la comedia llamada «de enredo»¹¹⁵.

Los dos primos llegan a conocer las acciones del otro, de modo que, por diversas causas, se sustituyen entre sí varias veces. En una de estas ocasiones, don Luis recibe un papel de manos de Marcela, en la que la dama confiesa a Fernando su amor y le indica los pasos a seguir para obtener su mano (FB: f. 31r-v). Pese a lo que cabría esperar, el equívoco no va más allá: don Luis lleva el papel a su primo, y este, para celebrar el comienzo de las prevenciones de la boda (requisito indispensable para el matrimonio religioso), decide organizar una suntuosa «fiesta pública, diversión de sus murmuraciones» (FB: f. 32r). Don Luis se ofrece para comprar las galas del festejo en Madrid, pero cuando está a punto de llegar a la corte es avisado de que la madre de Dorotea ha enfermado, por lo que tiene que regresar.

Cuando la madre de Dorotea está en proceso de recuperación, viaja con su hija desde Guadalajara a Alcalá para cumplir una promesa religiosa. En el viaje, conmina a la muchacha a que acepte un casamiento, en un largo parlamento en el que indica que sus atributos no le pertenecen: «Tú depositaria eres de las virtudes para comunicallas, y no dueño absoluto para quedarte con ellas, de modo que es hurto, es robo violento, el que a la naturaleza haces» (FB: f. 34v). Dorotea, por no perturbar la salud de la madre, deja abierta la posibilidad del matrimonio.

Un nutrido grupo asiste en Alcalá a la boda de Fernando y Marcela, en la que don Luis oficia de padrino y Dorotea de madrina. En la fiesta, que es una celebración taurina, se dan a conocer los hermanos de Marcela. El primero de ellos, don Sebastián, es deforme físicamente y además «un hombre sin espíritu, ni acciones propias, tan rendido a las opiniones ajenas que le gobernaban sus criados» (FB: f. 37r-v); don Lope, el menor, es en cambio apuesto y firme. Doro-

¹¹⁵ Para Miguel Zugasti: «La vaguedad de tal expresión [«comedia de enredo»] nos conduce de forma casi automática al error de tomar el enredo como algo exclusivo de la comedia, cuando lo cierto es que también tiene un peso considerable en otros géneros como la novela corta» (1998: 110). Rey Hazas, a propósito de la novela *El envidioso castigado*, de Juan Pérez de Montalbán, apunta: «Todo es disfraz, enredo, confusión y engaño, rasgos típicos de comedia de capa y espada» (2007: 216).

tea anuncia que uno de ellos será su marido, eligiendo sorprendentemente a don Sebastián. Poco después, en confidencia, explica sus razones a una amiga:

Preguntándola después una amiga confidente suya la causa de haber hecho de sí un empleo de nadie esperado, respondió que ella tenía un ánimo varonil, tan inclinado a mandar con imperio en su casa, que si se casara con un hombre de iguales bríos a los suyos, como eran todos los que hasta entonces se le habían propuesto, fuera imposible vivir con paz, y que así había querido una persona tal, que con la cortedad de su corazón, la dejase campo suficiente para que ella estendiese el magnánimo suyo. (FB: f. 38r)

Pese a la caracterización negativa de Dorotea que recorre el resto de la obra, parece difícil no entender el pasaje como una defensa de la libertad de la mujer para poder desarrollarse fuera del yugo del varón, al menos parcialmente. Por ello, no es posible compartir la idea habitual de la crítica con respecto al tratamiento de Salas sobre la situación de la mujer en el Siglo de Oro, con algunos comentarios tan tajantes como los de Enrique García Santo Tomás: «Siempre escribió sobre la mujer desde un prisma misógino» (2008a: 126); o los de Marc Vitse: «Antifeminismo rotundo de Salas —en esta [*El necio bienafortunado*] y en todas sus obras—» (1980: 32). Hay en la literatura de Barbadillo numerosas afirmaciones acerca de los defectos de la naturaleza femenina, pero en algunos casos, como sucedía con la ausencia de mujeres en *Casa del placer honesto*¹¹⁶, la aparente misoginia revela una complejidad mayor. Es cierto, no obstante, que Dorotea termina casada y, según el título, malcasada; además, el relato introductorio se cierra con unos versos encargados por don Luis contra la dureza de la dama. Y sin embargo, el poema solicitado por el amante despedido —es la segunda vez que se demuestra que el caballero carece del ingenio poético del que sí goza Dorotea— tiene más bien una finalidad lúdica: «Un ingenio sutil, solicitado de don Luis, que había quedado ofendido, escribió estos

¹¹⁶ Cfr. *supra* III.2.7.3

versos, más para la risa común que para el castigo de quien ya no podía tener escarmiento» (FB: f. 38r).

Los endecasílabos, que se burlan con particular insistencia del físico del marido elegido, son el último de los múltiples materiales líricos que se interpolan en esta especie de novela-marco.

III.3.3 EL FESTEJO COMO MARCO

Tras el relato introductorio, Salas anuncia la llegada de la parte principal de la obra con una clara división. En primer lugar, cierra el apartado anterior: «Esto basta para haber dado suficiente noticia de nuestra malcasada incasable, para no entrar desalumbrados en las fiestas de sus bodas» (FB: f. 39v); y después, en página aparte, no se sabe si por decisión del autor o del impresor, aparece simplemente el siguiente título: «Fiestas de la boda».

La obra anuncia que estas fiestas van a ser organizadas por don Lope, el hermano apuesto rechazado por Dorotea, precisamente para celebrar haberse librado de la dama:

Don Lope, tan caudaloso ingenio como tenemos referido, no se desconsoló en el agravio que le hizo elección tan bárbara, antes dio gracias al cielo de que le hubiese librado de una mujer tan vanamente caprichosa; y para que se conociese en los efetos la libertad de su ánimo solicitó varias fiestas, que fueron festejadoras de estas bodas. (FB: f. 40r)

Sin embargo, y sin ninguna explicación, es don Luis el que pasa a organizar un festejo que servirá como justificación para la inserción de ficciones de segundo grado. El antiguo pretendiente invita a comer a don Sebastián y a Dorotea, y organiza una representación de dos «comedias domésticas» (FB: f. 40r) para ridiculizar a la pareja. Buscando que el hecho parezca fortuito, en primer lugar paga a un ciego para que cante una copla, que también es interpolada. Al terminar, es el ciego quien propone a los convidados, como si fuese *motu proprio*, la actuación de los «estudiantes extremeños» (FB: f. 41r).

III.3.3.1 *El descasamentero*

De todas las «comedias brevecitas» (FB: f. 41r) de *Fiestas de la boda*, *El descasamentero* es, con diferencia, la de mayor extensión. La pequeña comedia ha recibido algo más de atención por parte de la crítica que el resto de interpolaciones de la colección. Por ejemplo, Leonard Brownstein (1974: 153) la considera la más interesante de todas ellas. Aunque está escrita en prosa, viene acompañada de una loa en verso (FB: ff. 41v-43v¹¹⁷) que la introduce, y subraya la representación dramática como un hecho metaliterario.

La obra tiene una estructura muy similar a la novela corta *El curioso*, introducida en la segunda parte de *El caballero puntual*: se presenta un tribunal que resuelve determinados casos. En este caso su función es la «descasamentar» matrimonios porque, como explica Lucino al comienzo: «Los más de los casados desean salir a la libertad» (FB: f. 44r). Para ello, como en otros tribunales parnasianos, gozan de la licencia del dios Apolo: «Que traes comisión de Apolo para poder descasar, gran regalo» (FB: f. 44r). Como han indicado Cauz (1974), Manukyan (2012a: 283) y López Martínez (2015), es probable que la obra se inspire en el entremés de Cervantes *El juez de los divorcios*, de similar naturaleza, aunque *El descasamentero* tiene dos diferencias interesantes con su posible modelo: por un lado, son los varones los personajes más quejosos; por otro, la caracterización de las damas presenta una mayor variación (López Martínez, 2015: 314-315).

Entre los casos evaluados, destacan las mujeres con aficiones desmesuradas, en la línea de Cristina, la protagonista de *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*¹¹⁸. Angélica, por ejemplo, siente tal adoración por los perros que a su marido le resulta imposible vivir con ella, de modo que a la sentencia de divorcio se acompaña la condena de proseguir con su tipo de vida: «Y a ella le permito que pueda tener tantos perros falderos y gozques [...], porque no he

¹¹⁷ En los dos ejemplares consultados (36618153450019 de la Bayerische Staatsbibliothek, y R/1880 de la Biblioteca Nacional de España), el que sería el folio 43 aparece numerado como el 29. El ejemplar de la BNE carece del folio 44.

¹¹⁸ Cfr. *supra* III.2.3.1.

podido hallar mayor verdugo para su delito que dejalla proseguir con él» (FB: f. 56r). La comedia también trata casos de matrimonios con hijos y el reparto de ellos, aunque siempre desde una perspectiva cómica:

MINISTRO.—Dice que a ellos les han quedado dos hijos macho y hembra, y que ella se llevara la hembra, tanto por serlo como porque está al pecho, y él se podrá quedar con el varón, pues demás de ser animal de su género está ya criado.

GERMÁN.—Amiga Marina, mirad que os engañáis, porque este partido viene a ser para Ardenio muy aventajado.

MARINA.—No, señor, que la niña es bonita de cara, y si me vive ella me satisfará la crianza; si acaso muere, saldré de cuidado. [...]

ARDENIO.—Señor, como nos descasen en cualquier partido, aunque no me esté también como este, vendré con mucho gusto.

MARINA.—Esto ya toca en mi desprecio.

MINISTRO.—A los señores, adviertan que no es esta campaña donde salen desafiados maridos y mujeres, sino tribunal donde los juzgan. (FB: f. 64r-v)

En todos los juicios se ridiculiza a las malcasadas excepto en el último, cuando un marido va a quejarse de que su esposa tiene como defecto ser una «bachillera fantástica, rodeada siempre de varios libros, y tan presumida que pretende llamarse estudiosa» (FB: f. 76r). El hombre solicita que lo descasen porque «con esto se atreve a reprehender todas mis acciones» (FB: f. 76r). La dama, ausente, es además «poetisa» (FB: f. 78r) y, para conocer su ingenio, los miembros del tribunal solicitan al marido que recite uno de los poemas. Dado que estas composiciones atacan su incultura, el esposo se queja de ser «el pregonero de mis desprecios» (FB: f. 77r):

Yo soy la enmaridada
con un hombre que es todo majadero, [...]
los libros aborrece
siempre glotón y nunca satisfecho.
(FB: f. 77v)

El pasaje se convierte en toda una demostración poética cuando le solicitan que recite también una glosa de la esposa, construida sobre un difícil concepto, que también se interpola. El episodio no termina con la concesión del divorcio, sino que el ministro va a buscar a conocer a una mujer tan «digna de toda reverencia» (FB: f. 81r) y retorna casi al instante con un soneto de la dama. En él se muestra agradecida al tribunal por haberle librado de un marido «tan descortés, glotón, rudo y grosero» (FB: f. 81v). Tras la recitación del poema, concluye la comedia.

La representación de la obra había sido planeada por don Luis como venganza hacia Dorotea, y el narrador lo había presentado de la siguiente manera: «Dos comedias domésticas [...], intitulada la una del *Descasamentero*, donde se tocaba en los afectos y defetos de las mujeres, que todos son defetos» (FB: f. 40r-v). Como veíamos, en el relato-marco se presentaba a Dorotea como una mujer con ciertos atributos intelectuales pero extremadamente altiva por no quererse casar, y al final, sin embargo, parecía subrayarse el ingenio de su decisión. Asimismo, en la mayor parte de *El descasamentero* encontramos elementos fundamentalmente antifeministas, y sin embargo, frente a lo esperado su desenlace supone una vuelta de tuerca al desarrollo de la comedia, poniendo de relieve la posibilidad de que una mujer destaque por su inteligencia.

III.3.3.2 Versos de enlace

Tras dar fin a la comedia, se introducen en el escenario unos músicos «para darles [a los actores] lugar a que mudando de traje pudiesen pasar a la representación segunda» (FB: f. 82r). Los músicos cantan unos versos que, a juzgar por las palabras del narrador, debieron ser especialmente queridos por Salas: «Los versos que cantaron estos breves, pero por el sujeto grandes y dignos, no de veneraciones comunes sino de aplausos generosos» (FB: f. 82r). Se trata de una composición en dos partes: en primer lugar, un breve romance (FB: f. 82r-v) que resalta la belleza singular femenina; en segundo lugar, una serie de octosílabos de rima variable (las dos últimas estrofas son quintillas), alternados

con un estribillo en el que se advierte de los peligros de la bella dama para el río Manzanares: «Fugitivos cristales, corred y volad, / no esperéis el fuego que os ha de abrasar» (FB: f. 83r). Vuelve, de esta forma, Salas, al río cortesano, uno de sus temas más queridos dentro de su poesía lírica. El poema sirve para dar una sensación de unidad en la representación organizada por don Luis, pues sin descanso alguno se introduce la segunda comedia: «En los dos últimos acentos de los que cantaban tuvieron principio las voces de los recitantes» (FB: f. 83r).

III.3.3.3 *El comisario contra los malos gustos*

Antes de que comience la comedia doméstica, Salas Barbadillo da algunas indicaciones sobre el vestuario de los actores y otras cuestiones de la representación que ayudan al lector a situar la obra: «Con los andrajos de los trajes, que con las muchas bocas que tenían, parece [que] reían también ellos. Empezaron pues tanto más severos y graves, cuanto la acción era más ridícula, y dijeron así» (FB: f. 83r-v). Además, en un hecho no muy habitual en el teatro para leer de Salas, las indicaciones continúan tras el anuncio del título, ya en forma de acotación: «*Salen Alejandro, el comisario, y Marcelo, portero de su audiencia; Alejandro vestido con capa y gorra de letrado y una vara de juez en la mano*» (FB: f. 83v).

De nuevo se repite el esquema conformado por un tribunal que juzga varios comportamientos sociales, en este caso referidos a la noción de «buen gusto», un concepto tratado en otras ocasiones por Salas de forma indirecta. Así, por ejemplo, tal y como hemos visto¹¹⁹, podía entenderse que los miembros de *Casa del placer honesto* eran, en cierta manera, depositarios de este buen gusto (García Santo-Tomás: 2008a: 99), tan importante para lograr el éxito en el ambiente cortesano.

El primero en ser juzgado es Teodoro, un indiano rico cuya vida consiste en no hacer nada:

Mi gusto es levantarme a medio día
y ver nacido al sol, y muy nacido [...];

¹¹⁹ Cfr. *supra* III.2.1.

como a más de las tres, y muchas veces
me admiro que aún entonces he comido,
más tengo mayordomo prevenido,
ceno con las risadas del aurora [...];
retírome a la cama, y blandamente
me entrego al sueño sin pensar en cosa.

(FB: f. 84r-v)

La acomodada vida de Teodoro, que presume de sus riquezas americanas y de ir siempre en coche (FB: ff. 84v-85r), tiene un castigo acorde: es condenado a las galeras, para que conozca el trabajo. Cuando el caballero se queja: «A galeras jamás llevan los nobles» (FB: f. 85r), Alejandro, el comisario, contesta rotundo: «Mal habéis nuestra audiencia conocido, / aquí no hay más nobleza que el buen gusto» (FB: f. 85r). La sentencia resulta extraordinaria en una sociedad tan clasista como la áurea, aún más teniendo en cuenta que a lo largo del proceso se subraya el carácter de caballero del condenado:

TEODORO

Yo soy muy caballero.

FABRICIO

Gentil bruto,

quítad el muy, quedaos con caballero
y seréis caballero verdadero.

(FB: f. 84r)

La obra trata varios casos, como el de un maldiciente, que es condenado a ser amordazado y a adornar su escudo con una lengua en llamas (FB: f. 86v); o el de un lisonjero que es sentenciado a muerte porque su actividad comporta un riesgo para la sociedad de la época:

El crimen deste es caso más esquivo,
tal vez un maldiciente pone miedo,
y enmienda la República de vicios
porque hace con su lengua sacrificios;

pero el halago vil de la lisonja
 humilla magistrado, rompe leyes
 y ensordece las almas de los reyes,
 muera por el delito.

(FB: f. 87v)

Marcelo, el portero de la audiencia, pide clemencia para él, y Alejandro le commuta la pena por un casamiento con «una dama muy desvanecida» (FB: f. 87v) a la que debe lisonjear para levantarle el ánimo. El reo prefiere morir, y el comisario le perdona arguyendo que «agora sois hombre de buen gusto» (FB: f. 88r). De nuevo aparece una imagen profundamente negativa del matrimonio, utilizada para provocar hilaridad.

Por el tribunal pasan también un lindo (FB: f. 88r), una dama tan aficionada a los coches como la Cristina de *El coche mendingón* (FB: f. 89v) y una alcahueta que es doncella al mismo tiempo (FB: f. 91v). Estamos ante toda una estirpe de tipos literarios satirizados por Salas a lo largo de su trayectoria literaria, condenados por sus afrentas al buen gusto. Y sin embargo, en una nueva vuelta de tuerca, el tribunal no puede seguir ejecutando su labor reformadora porque «el pueblo, todo amotinado» (FB: f. 92r) se revuelve contra el comisario y contra el alguacil, que tienen que salir huyendo para conservar la vida.

De nuevo el terreno de lo satírico adquiere en Salas una cierta capa de ambigüedad. Como en gran parte de la obra cómica del escritor —aunque no en toda, hay creaciones que tienen mucho más de burlesco que de satírico¹²⁰— hay una crítica a la sociedad de la época, a veces despiadada. Pero de nuevo esa crítica tiene una naturaleza bidireccional: no solo se ridiculiza a los personajes juzgados por el comisario sino también al propio comisario, poniendo en entredicho la posibilidad de una reforma de costumbres.

¹²⁰ Como veíamos, por ejemplo, en muchas de las novelas de *Corrección de vicios*. Cfr. *supra* III.1.

III.3.3.4 Versos de enlace

Una vez que concluyen las dos comedias domésticas, el narrador cuenta que tuvieron una buena acogida por parte del público: «Sin que se ofendiese a los oyentes, sino es con su brevedad» (FB: f. 92v). El auditorio, además, solicita a los actores extremeños que alarguen el espectáculo. Ellos aceptan, y para dar tiempo a que «dispusiesen el auditorio», de nuevo hay unos músicos que entran en escena para cantar un poema. En este caso es un romance de un niño noble pero criado en el campo, que desarrolla la oposición entre campo y ciudad, tema tratado por Salas en otras ocasiones:

Criábase un niño noble
 en una cabaña humilde [...],
 tan hermoso se criaba
 que no hay flor que no le invidie,
 no las rústicas del campo,
 las cultas de los jardines.

(FB: f. 93r)

El romance, en el que aparece Albanio —*alter ego* de Salas— como admirador del protagonista, concluye con la toma de votos del muchacho cuando crece, antes de enlazar con una nueva tercera doméstica.

III.3.3.5 *El remendón de la naturaleza*

La comedia comienza con un diálogo entre Donato y Floro, dos ciudadanos de Madrid que muestran su visión sobre la ciudad, convertida en corte:

FLORO.—Paséome por Madrid, pueblo para mí mientras más largo y estendido, menos cansado, por lo que deleita la vista el entendimiento con tanta variedad de personas y sucesos. ¡Oh, grande maravilla, oh, siempre hermoso y constante milagro, hallar en todos tiempos de qué admirarse y no admirarse de nada! (FB: f. 94v)

Las palabras de Floro subrayan la que, según Salas Barbadillo, es la principal cualidad del Madrid áureo como escenario literario: un lugar donde es posible que lo extraordinario ocurra. No es de extrañar que esta imagen de la ciudad del Manzanares abra la obra, en tanto que el protagonista de la comedia será un peculiar remendón de la naturaleza, que asegura poder corregir los defectos físicos de los cortesanos:

A esta corte ha venido un sevillano ingenioso y peregrino, porque con industria enmienda, remienda, pule y perfecciona todos los defetos de la naturaleza, como si dijésemos , abriga calvas, puebla bocas, adereza barbas por madurar, engruesa y apersona las pantorrillas, finge caderas, destierra nubes y otras muchas cosas que aquí no se refieren. A los ricos servirá por acomodado precio en sus casas, y a los pobres en la suya y de balde. (FB: f. 96r-v)

La pareja va a visitar al sevillano únicamente por curiosidad, como ellos mismos le hacen saber: «Señor, no somos necesitados de naturaleza, sino curiosos de ingenio, y así venimos con deseo de besar a v. m. las manos por ser persona tan particular» (FB: f. 97r). Durante su visita, Floro y Donato ven llegar a varios personajes que solicitan los servicios del remendón, precisamente para aquellas cuestiones que habían sido anunciadas. Así, por ejemplo, un médico solicita un remedio para tener una barba poblada que le posibilite obtener el prestigio necesario para desarrollar su profesión (FB: f. 99r-v), un hombre pobre solicita una dentadura para poder casarse con una prima rica (FB: f. 100r-v) y un viejo pide librarse de las canas definitivamente y sin tintes (FB: 101r-v). El remendón da unos ciertos consejos, según cada caso, sin que llegue a resolverse ningún defecto con inmediatez. Está, además, muy cerca de confesar su secreto a Floro y a Donato: «Ahora que se fue, pues vs. ms. son curiosos, les diré un secreto, de bajo juramento» (FB: f. 99v); «Paréceme que agora quedamos solos, y podremos hablar de nuestro particular» (FB: f. 103v). Sin embargo, el espectador se queda sin conocer la verdad, porque siempre es interrumpido por un nuevo personaje que entra en escena solicitando su ayuda.

Con esta especie de falso cirujano plástico *avant la lettre*, Salas muestra la extraordinaria importancia que adquiere la imagen en la corte. Por otro lado, con el comportamiento de Donato y Floro, se insiste en la construcción de una sociedad aficionada a la novedad, que vive pendiente de los sucesos extraordinarios que suceden en el Madrid del Siglo de Oro.

Más allá del argumento de la obra, la comedia se introduce con un interesante comentario sobre la calidad de su representación dentro del marco:

Los recitantes, ocupando aquel sitio de la sala que fingía teatro, con tales alientos como si aquella fuera la primera de sus representaciones, dieron principio. Su título fue *El remendón de la naturaleza*. Copiar la gracia de los actores es el mayor imposible de la pluma. El acto es este, súplanle los entendidos las acciones, y léanle, dándole cada uno de su parte en su retiramiento lo mismo que hiciera si le recitara en público. (FB: f. 91r)

La alusión supone el reverso de esa otra opinión sobre el trabajo de los actores, presente en *Casa del placer honesto*, donde se critica a uno de los cómicos por haber representado de forma deficiente su papel en *El tribunal de los majaderos*¹²¹. Se subrayan ahora las virtudes de la representación frente a las carencias de la lectura, pero se propone la imaginación como un sustituto válido. El final del pasaje, en cualquier caso, es un testimonio valioso del desarrollo de la lectura individual y privada de textos dramáticos, que, según se muestra, comenzaba a convivir con la representación y con la lectura colectiva.

III.3.3.6 *El cocinero del amor*

A diferencia de lo que había sucedido en el escaso tiempo entre las representaciones anteriores, en este caso no hay descanso ni poemas cantados —ni por tanto interpolados— entre una comedia y otra, como el propio Salas se encarga de remarcar: «Así se dio fin, y sin esperar a que los músicos distinguiesen cantando las acciones, empezaron esta intitulada *El cocinero del amor*, deseosos de

¹²¹ Cfr. *supra* III.2.7.1.

abreviar su fatiga, aunque tan en daño del entretenimiento de los que escuchaban» (FB: f. 105r).

La comedia comienza, como otras muchas de Salas, con un diálogo entre dos caballeros de la corte, en el que uno de ellos cuenta una novedad al otro:

MORA	Ha venido a la corte un cocinero que no guisa manjares sino gustos, y con notable gracia los sazona.
------	--

El interlocutor de Mora, Medina, desempeña el papel de desconfiado frente a la primicia, con un comentario que incide en la presencia de «malos gustos» en la corte, tema que se había tratado de forma principal en *El comisario contra los malos gustos*:

MEDINA	[...] ¿Por las cocinas andan ya los gustos? Pero siendo tan malos no me espanto que tanto ha de bajar quien baja tanto.
MORA	¿Pues hoy hay malos gustos?
MEDINA	¿Eso ignoras? ¿No has visto por la corte muchos necios que por ser singulares en capricho en bárbaros asuntos se recrean porque en la novedad sola se empeñan?

(FB: f. 105r)

Lo que adereza este peculiar cocinero son «los gustos del amor» (FB: f. 105v). Medina, al conocer su profesión, le espeta a Mora que está hablando de un simple alcahuete:

MEDINA	Su nombre le llamad.
MORA	¿Cuál?
MEDINA	Alcahuete

MORA	Jesús, Jesús, ¡qué torpe grosería! Mal conocéis mi mucha cortesía.
MEDINA	Así le llaman todos en la corte [...] Que yo solo me enfado de la máscara Y de que este su oficio no le precie, pues le inventa con frasis nuevos nombres.

(FB: ff. 105v-106r)

En la literatura de Salas se muestra muy a menudo la necesidad de sostener una determinada imagen pública en la corte. Así, indica Javier Huerta Calvo a propósito de este y otros entremeses del autor: «El artificio en la corte ha llegado hasta tal punto que es necesario cubrir todos los grados de la apariencia» (1985: 794); en este caso, lo que denuncia Medina es que esa necesidad llega incluso hasta la transformación del lenguaje. Mora, sin embargo, establece una diferencia fundamental entre los alcahuetes y el cocinero, con lo que, de alguna forma, se convierte en la voz que sirve para reivindicar la excéntrica creación literaria del personaje:

MORA	No es alcahuete pues nadie para nadie solicita, sino vertiendo luces aconseja cómo se han de guisar las pretensiones, que este pasos no da, sino razones.
------	---

(FB: 106r)

El cocinero entra por fin en escena y los dos caballeros le piden que les *cocine* a sus respectivas amadas. Los consejos del personaje para efectuar la conquista amorosa, en efecto, se describen como si de una receta de cocina se tratara. Uno de los pasajes más significativos tiene que ver con el uso de la poesía para la seducción:

MAESE

O mil veces mancebo venturoso
 pues sirves a doncella tan simplona
 que le falta la sal de madre y tía
 guisarétela dulce, espera un poco [...].
 Tomad cuatro billetes bien pensados [...]
 echareisles por dulce dos romances
 prestados de un poeta caudaloso,
 no de aquellos durazos que un soneto
 paren de mes a mes con muchas ansias.
 (FB: f. 108r)

Pero no solo se desarrollan las metáforas culinarias, sino que también se reivindica el ingenio creador del cocinero:

MAESE

Pues yo os la guisaré dulce y salada [...]
 y es la primera vez que en mi cocina
 se hace este guisado indiferente
 pero yo soy tan diestro cocinero
 que aquí mostrar mi sutileza quiero.
 (FB: f. 109r)

Una vez que ha dejado sus directrices para Medina y para Mora, entran en escena doña Laura y doña Estefanía. Aunque no se hace explícito, parecen ser las enamoradas de Medina y Mora, especialmente por la descripción de Laura como una «tapada de medio ojo» (FB: f. 111 r). Entre los consejos dados a doña Estefanía, hay uno que resalta el carácter madrileño de la obra: El cocinero le indica que tome «dos puñados [...] de celosía / con cuatro onzas de recogimiento, / aunque en Madrid son muchas onzas» (FB: f. 112v). Es decir, que mostrándose recatada, sin participar de las fiestas sociales, la dama podría conseguir mantener y aumentar el interés del pretendiente. Aunque el propio cocinero considera ya difícil la empresa, doña Estefanía la tiene por imposible: «Las cuatro onzas comutad os ruego / en otra cosa, que será imposible / que

halle en toda la corte cuatro onzas» (FB: f. 112v). Madrid queda definida, entonces, no solamente como una ciudad donde cabe todo lo extraordinario, sino también como un espacio eminentemente social, del que cuesta tomar distancia. Mientras la dama y el cocinero mantienen el diálogo, salen cuatro «pícaros» (FB: f. 113r), trabajadores de la cocina, que anuncian un fuego provocado por haber usado los celos como ingrediente: «Eché para el guisado unos celos, / la cantidad de lumbre que pedían, / ya se ha pegado fuego» (FB: f. 113r). Concluye la obra con uno de los personajes pidiéndole a Cupido —el «niño ciego (FB: f. 113r)— que socorra la cocina.

III.3.3.7 Versos de enlace

De nuevo Salas vuelve a usar el intermedio entre representaciones dramáticas para interpolar un romance sobre un caballero constante en su amor por una «tirana hermosa» (FB: f. 114r). Cuando termina el poema, se insiste en el cuidado para que el espectáculo no se detenga: «Ya estaban los actores en el tablado aun antes que los cantores diesen fin este romance, con que sin permitir ningún vacío al tiempo, sucedió a una ocupación entretenida, otra no menos deleitable» (FB: f. 114v).

III.3.3.8 *Las aventureras de la corte*

Dentro de las comedias de *Fiestas de la boda* desarrolladas en Madrid, *Las aventureras de la corte* es quizá la que más desarrolla el marco urbano. La acción comienza con un diálogo entre el joven Floro y el viejo Marcio. El primero no entiende las razones del segundo para instalarse en Madrid, sobre todo si la urbe se compara con Valladolid, que precisamente había dejado de ser corte en 1606:

FLORO.—Grande atrevimiento fue el de v. m., señor Marcio, y casi resolución aconsejada por su desdicha, el dejar a Valladolid, lugar moderado en las ostentaciones y acomodado en los gastos, y venirse a esta corte tragona de mayorazgos y arrasadora de príncipes. (FB: ff. 114v-115r)

Marcio, en cambio, le explica las ventajas económicas de la corte: «La corte es lugar de mucho gasto, pero en quien tiene habilidad es mayor el recibo [...]. Está usted muy bisoño en la milicia o malicia cortesana» (FB: f. 115r). La metáfora bélica muestra la necesidad de desarrollar una estrategia para desenvolverse en la vida cortesana: «En Valladolid pasábamos todo el año en eterna vigilia [...]; al fin, señor, en Madrid comemos, vestimos y pagamos casa, porque aquí tiene gran lucimiento y aparato la industria del ingenio» (FB: ff. 115v-116r). En el caso de Marcio, la industria del ingenio es la desempeñada por sus tres hijas, las «aventureras de la corte», porque salen cada mañana «a ver qué tales se le ofrecen» (FB: f. 116v). Aunque se trata de damas que se aprovechan de su inteligencia y de su físico para estafar a hombres, no pertenecen al mundo de la picaresca: usan su belleza como reclamo pero no a través de favores eróticos, y además pertenecen a una familia mínimamente acomodada. De hecho, las damas van acompañadas siempre de una criada (FB: f. 116r). Se definen en la obra como harpías, con la misma terminología que utilizará después Castillo Solórzano¹²², a partir de la copla de un romance anónimo del siglo XVI sobre la urbanización del campo de Leganitos:

FLORO.—Según esto, con ellas debe de hablar la segunda copla del romance del campo de Leganitos, que dice:

Donde las fieras harpías
de vil linaje buscón,
solamente por tomar
salen a tomar el sol.

(FB: f. 115v-116r)

Las tres hijas de Marcio actúan con extraordinario orden: cada mañana salen a pasear por Madrid, de modo consecutivo y de mayor a menor: primero Leonor, después Beatriz y por último Dorotea. Las tres van siempre acompaña-

¹²² *Las harpías en Madrid* (1631).

das de Francisca, la criada, que va tapada para no ser reconocida. Como en otras muchas obras de Salas, una cierta forma de vida marginal, pensada para sobrevivir en el mundo cortesano, se profesionaliza hasta la excentricidad.

La acción de la obra se desarrolla en casa de Marcio. Allí reciben a cada una de las hija, que llega para dar el cambio a su hermana y aprovecha para contar a los demás cuál ha sido su aventura diaria. Leonor y Beatriz salen victoriosas, logrando regalos de los caballeros, pero la obra termina abruptamente cuando Francisca anuncia que han apresado a la joven Dorotea, porque ha tenido una pelea con la esposa de un caballero con quien hablaba. Marcelo explica que el caso se puede solucionar con dinero, y Marcio lo acepta como algo propio de la profesión: «Que quien anda en aventuras no ha de espantar ningún suceso» (FB: f. 125r). Floro, estupefacto, decide volver a su casa para no verse involucrado: «Yo me quiero volver a mi posada, porque si ando con esta gente serán mis cronistas los escribanos del crimen, y es crónica tan peligrosa que jamás se tienen con ella seguras las espaldas» (FB: f. 125r).

Marcio y Floro representan dos polos opuestos a la hora de enfrentarse al mundo cortesano. El primero, buen conocedor, intenta sacar el máximo provecho de la ciudad convertida en corte; el segundo, en cambio, permanece siempre fuera de lugar, incapaz de comprender el alcance de los cambios sociales producidos en el Madrid de los Austrias.

La obra concluye con una pequeña indicación sobre la iluminación del escenario, en tanto que en el transcurso del espectáculo había anochecido: «Muerta la luz del cielo, y con la artificial de una hachas, dieron fin» (FB: f. 125r). La referencia insiste en la extraordinaria duración del festejo, que en principio solo contenía dos entremeses y que, sin embargo, parece no tener fin. De hecho, a renglón seguido se anuncia la siguiente obra: «Y prosiguieron con la comedia intitulada *El malcontentadizo*, porque a los oyentes cupiese parte en el título si con tanta variedad no quedasen gustosos» (FB: f. 125r).

III.3.3.9 *El malcontentadizo*

La última de las comedias de la representación metaficcional preparada por don Luis es, probablemente, la de argumento y estructura más simple. Don Calisto es un caballero imposible de contentar, cuya opinión varía constantemente. La definición más acertada es quizá la de uno de sus criados: «Hombre es que aun aborrece sus acciones, / y solo desta pienso que se agrada: / que es saber que no le agrada nada» (FB: ff. 125v-126r). La figura recuerda a la del protagonista de *El caprichoso en su gusto*¹²³, aunque el final es radicalmente distinto: tras haberse peleado con sus criados, con un pintor y con un maestro de danzar, don Calisto monta en cólera, y reivindica su libertad para vivir conforme a sus gustos, amenazando a sus criados, que huyen despavoridos.

DON CALISTO	No hay hombre como yo tan infelice, cual me hace vestir como yo quiero, cual me hace comer sin apetito. Yo me enojo, dicen que es delito, yo tengo de quedarme sin criados, todos desde hoy sois libres, buscad dueño, desocupad la casa aprisa, aprisa, ¿queréisme provocar con vuestra ira?
GUZMÁN	¿Que desnuda la espada?

(FB: f. 133v)

III.3.4 ESPACIOS PARA LA METAFICCIÓN: DEL TEATRO AL CAMINO

Finalmente, tras varias horas, termina la actuación de los extremeños, que llega a constar de seis comedias domésticas y de tres poemas recitados en el intermedio de estas. Don Luis consigue llevar a cabo su venganza: «Reprendió en público a los criados, porque le habían ofrecido fiesta tan sospechosa como la representación de un descasamentero y boda tan solene, pero con secreto les rindió risueñas gracias» (FB: f. 134r). El daño hecho a Dorotea y don Sebastián

¹²³ Cfr. *supra* III.2.5.1.

no consiste tanto en una ridiculización explícita de su matrimonio, sino en un perjuicio social indirecto producido por el abandono temprano de los invitados, que se muestran incapaces de aguantar la risa. Salas, además, se recrea en el pasaje con una descripción poética:

Mirábanse los circundantes a los rostros, y con mucha pena violentaban la risa, impidiéndole los pasos cuando ella se ofrecía en los balcones de los ojos y labios. Para poderlo con mayor libertad, poco a poco y sordamente se fueron despidiendo las visitas. (FB: f. 134v)

El fracaso social resulta de tal importancia que llega a provocar la enfermedad de Dorotea: «Caminaron a su posada los novios, donde dando a entender doña Dorotea que no venía buena, se retiró a la cama» (FB: f. 134v). El malestar hace que la dama decida volver rápidamente a Guadalajara (FB: f. 135r). El viaje desde Alcalá, lejos de acabar con el esquema de la obra, es el que utiliza Salas Barbadillo para seguir introduciendo metaficciones. Así, Marcela se ofrece a acompañar a su amiga y don Fernando, su esposo, vuelve a demostrar su ingenio poético y musical con un largo romance de temática amorosa (FB: ff. 135v-137r):

Previniéronse todos aquellos caballeros para servillas en el viaje, y entre ellos don Fernando, tan amante de su esposa, y aventajado en el arte de la música, dio principio a la diversión de la molestia del camino, cantando estos versos. (FB: f. 134v)

El entretenimiento literario no solo corre a cargo de don Fernando, y tampoco se circunscribe únicamente al ámbito de la poesía. Nada más concluir el poema, la obra introduce a un nuevo personaje —«Don Mateo de Carvajal, caballero extremeño, sutil filósofo y profundo ingenio [...]» (FB: f. 137v)—, que narra una novela corta:

Era don Mateo modesto en semblante, palabras y acciones, y así lo mostró en la narración de la novela, que dél fue elegida para suspensión de los presentes, engañando los pasos de la jornada, que es grande empresa entretener un auditorio sin fábula yocosa. (FB: f. 137v)

III.3.4.1 *La mayor acción del hombre*

La mayor acción del hombre es una novela corta, de ambientación italiana y localización espacio-temporal lejana. Así, la obra se ubica en Italia, cuna de don Agustín de Fiesco, caballero con el que Salas Barbadillo tuvo una relación de admiración, y al que dedicó *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*. Asimismo, Italia es el territorio preferido por Salas Barbadillo a la hora de situar sus novelas de tono más serio, como *El pretendiente discreto* o *El pescador venturoso*, que además suelen tener un tiempo narrativo interno más o menos alejado del actual. En este caso, el relato se sitúa en la Edad Media, en tiempos del Carlomagno (FB: f. 138v), y lo protagoniza Federico, un virtuoso caballero genovés caracterizado por su discreción y prudencia que es llamado a la corte del emperador para solucionar un problema diplomático. Cuando se despide de sus familiares no encuentra a su hermano Alejandro, muy querido por él: «Amaba Federico tiernamente a un hermano que tenía único, y en quien miraba la esperanza de la sucesión de su casa, por no haber querido casarse» (FB: f. 139r). Al buscarlo, descubre en la habitación de Alejandro una carta con letra de mujer, en el que la dama, casada, le pide encarecidamente que salga de la ciudad porque su marido sospecha del adulterio; además, le devuelve unos versos amorosos por miedo a ser descubierta. Por el poema Federico reconoce que la mujer es la esposa de Calisto, su mejor amigo (FB: f. 140v). Los versos no solo se interpolan, como metaficción dentro de la propia metaficción (ficción entonces de tercer grado), sino que además son interpretados concienzudamente por el protagonista, a partir de ciertos fragmentos, que le permiten conjeturar que no ha habido consumación del adulterio:

Volvió a poner otra vez los ojos en los versos, y consolose con aquellos que decían [...], porque le pareció que de la sentencia dellos se entendía que hasta entonces los amores habían procedido tan castos, que aún los deseos estaban limpios. (FB: f. 141r)

Con todo, siente una gran preocupación por marcharse, pero un correo desde París le libera de su ocupación, porque el problema político se ha resuelto. Federico se alegra, «tanto por el bien de la república [...] como porque le pareció que ya quedaba libre [...] para reprimir los atrevimientos de Alejandro» (FB: f. 141v). Se subraya así la doble preocupación del héroe: la política y la personal, que es una de las características comunes a todos los caballeros perfectos creados por Salas.

Finalmente, cuando Calisto ha calmado sus sospechas, el hermano vuelve a Génova y Federico espía sus movimientos por la noche. En principio, Alejandro solo compone unos versos, que también se interpolan (FB: f. 142v-144v), y que de nuevo son interpretados por el protagonista, aunque esta vez de forma errónea:

Sumo gozo recibió Federico con la lección destos versos, porque le pareció que su hermano Alejandro, mirándolo más de espacio, cueradamente había mudado de asunto, porque las señas de la persona contenida eran diversas en todo de las de mujer de Calisto [...]. La verdad fue que Federico se engañó en este discurso, como hombre que estaba muy retirado de las liviandades de la juventud, porque Alejandro proseguía con aquella empresa, y de camino con otras muchas. (FB: f. 143v)

Cuando Calisto se ve obligado a marchar a Roma, le encarga a Federico que, como amigo suyo, vele por el interés de la casa, a lo que él se compromete (FB: f. 145r). Por otros versos de su hermano, que esta vez no se introducen, Federico advierte que Alejandro mantiene su interés por la dama. Le avisa seriamente para que corrija su comportamiento en dos ocasiones, la segunda llegándole a amenazar con la vida: «Estad advertido, que si no respetáis las

puertas de los nobles, y principalmente las de aquellos que yo tengo por especiales amigos, que me lo pagaréis con la vida» (FB: f. 146v). Alejandro, a cambio de enmendar su comportamiento y marcharse de la ciudad, le pide que le haga llegar una carta a la esposa de Calisto, en la que le explique que desiste de su amor. Federico acepta, pero su hermano consigue meter dentro del sobre unos versos. El virtuoso caballero se da cuenta de la jugada, de modo que va al escritorio de su hermano y encuentra un romance escrito sobre un papel diferente al resto, que narra la ausencia de Ulises y la espera de Penélope. Federico no encuentra relación alguna, pero esa misma noche va a casa de Calisto y escucha a un joven cantar los mismos versos. Cuando este es descubierto, el muchacho hiere a Fernando con una herida de bala y escapa (FB: f. 50r). Alejandro, al ver a su hermano herido al día siguiente, reconoce ser el autor del disparo con un gran arrepentimiento: «Quien tan necio pudo ofenderte, y tan desdichado llega ahora a llorarte» (FB: f. 153v).

La novela concluye con la muerte prácticamente simultánea de Calisto y de la esposa embarazada de Alejandro, de la que no se había hablado hasta el momento. Federico obliga a Alejandro a casarse con su antigua enamorada, lo que él recibe de buen grado, pudiéndose de esta manera asegurar la sucesión de la casa (FB: f. 154v). La novela descubre además que la esposa de Calisto solo había mostrado «una voluntad honesta» hacia su futuro segundo esposo (FB: f. 154v). De esta forma, se subraya que el cuidado y la inteligencia de Federico había dado sus frutos.

Por un lado, resulta significativo que Salas elija un relato de tipo serio, de «registro patético» en palabras de Marc Vitse (1980: 7), para la única novela corta que inserta en la colección. Se consigue de esta forma mantener una variación de registros que estaba presente ya en *Corrección de vicios* y *Casa del placer honesto*, donde se mezclaban dentro del segundo nivel narrativo obras serias y cómicas. En este caso, dado que las comedias breves de *Fiestas de la boda* tenían todas un carácter cómico, la novela supone el claro contrapunto que tanto gusta al autor madrileño.

Por otro lado, uno de los rasgos más interesantes de la novela es la presencia de numerosos versos interpolados. Como apuntábamos, teniendo en cuenta que *La mayor acción del hombre* es ya una narración inserta dentro de un marco, los poemas suponen una ficción de tercer grado, con lo que se pone de relieve los diferentes escalones ficcionales. Además, lo interesante es que el material poético supone para Federico una clave importante con la que descifrar las intenciones de Alejandro. El protagonista, que dada su virtud tiene serias dificultades para empatizar, acierta algunas veces y yerra otras, pero precisamente por ello sus interpretaciones del material lírico permiten que la acción se complique y avance. Así, de este modo, se pone de relieve la posibilidad de que cualquier metaficción sirva para condicionar la interpretación de la ficción donde se inserta.

III.3.4.2 Versos finales

Tras la novela, Salas vuelve a insistir en la bondad de la literatura como alivio de caminantes, de modo que se llega incluso a cuantificar en distancia el entretenimiento producido por la narración:

Alivio fue de más de dos leguas largas la narración desta novela, porque don Mateo de Carvajal la supo dilatar y estender de modo, haciendo vivir las palabras con la fuerza y propiedad de las acciones, que no les pareció pesada a los oyentes. (FB: f. 155r)

Tras un tiempo sin literatura, y dado que ningún otro miembro de la comitiva acepta continuar con el entretenimiento, tal y como hubiera querido el caballero (FB: f. 155r), don Mateo decide «tomar sobre sus hombros el entretenimiento de aquella jornada» (FB: f. 155v) y recita un himeneo dedicado a la boda de Diego Pimentel, marqués de Gelves, con la condesa de Priego, en la corte (FB: f. 156r-158v). El poema debió de escribirse seguramente a propósito de la celebración del matrimonio, en 1621 —lo que nos permite deducir que Salas terminó *Fiestas de la boda* muy poco antes de publicarla—, e incide en la

descripción de Madrid como lugar de la celebración a partir de la tradicional imagen del Manzanares como río de caudal escaso¹²⁴:

Manzanares, que viste sus riberas
de esperanza veloz y fugitiva,
que el tiempo que la ofrece la derriba,
ejemplo de las pompas lisonjeras,
aquí cuyo corriente cristalino
tanta pobreza tiene
que si no es que la tierra le mantiene
de la cándida nieve que desata
muere sediento entre su misma plata.
(FB: f. 156r)

A partir de este momento, la obra se desarrolla como una competición poética entre el ingenio de don Fernando y el de don Mateo, que obtiene mayor favor del público. El esposo de Marcela, que había demostrado su talento ya en la primera parte de *Fiestas de la boda*, pide al caballero extremeño que construya tres glosas sobre tres versos diferentes. En la última ocasión, el poema molesta a Dorotea, ya que lo cree referido a su casamiento con Sebastián:

Este hombre que, duplicado
en pérfido maletón
puesto al uno y otro lado,
vemos que en esta ocasión
con la mujer se ha casado.
Si ella le sufre sus tretas,
pesadas cuanto imperfectas,
diré con pecho gentil

¹²⁴ El conde de Gelves fue nombrado, en abril de 1621, nuevo virrey de Nueva España. Aunque son meras conjeturas, no es raro que Salas compusiera el poema y lo incluyera en *Fiestas de la boda* (cuyo privilegio es de julio de 1621, antes de que Pimentel partiera a México), quizá para intentar obtener un cargo en las Indias, como ya había logrado su padre. Cfr. *supra* I.1.

que la mujer va con mil
y el hombre con dos maletas.

(FB: f. 165r-v)

Dorotea hace pública su ofensa: «Por no dejallo en duda, y enfrentar para lo de adelante aquel licencioso pueblo, que amenazaba motín, significó en palabras breves y graves su sentimiento» (FB: f. 165v), y don Fernando aprovecha la situación para hacerse vencedor del duelo con un triste poema amoroso:

Empezaba a prevenir don Mateo defensas, y conociéndole don Fernando algo corrido [...], hirió con las manos suaves las cuerdas sonoras, que trasladando su dulce herida a los aires, quedaron ellos agradecidos a ellas, como ellas a las manos, y mucho más los oyentes, que en su apacible compañía oyeron cantar estos versos, sacrificio rendido al amor, y del mismo inspirado. (FB: f. 165v)

Tras el poema de don Fernando se anuncia la llegada a Guadalajara. Con el fin del viaje concluye también la obra.

En líneas generales, la estructura de la obra posibilita que, tras una primera parte introductoria, la trama narrativa se convierta en marco de dos formas diferentes. En primer lugar, con un festejo de tipo cortesano, en el que la literatura supone el entretenimiento principal. Se trata de un formato que será muy utilizado en las colecciones barrocas para introducir metaficciones, pero a la altura de 1622 (julio 1621 tomando la fecha de la aprobación de esta y otras obras), resulta un planteamiento original, que sigue la línea de *Casa del placer honesto* pero prescindiendo del carácter académico. Solo Tirso de Molina estaba buscando por estas fechas un camino parecido en sus *Cigarrales de Toledo*, cuyo privilegio data de octubre de 1621, aunque la primera edición conocida es de 1624.

En segundo lugar, Barbadillo vuelve a uno de los motivos tradicionales para el marco en la literatura castellana: el alivio de caminantes, que ya había

utilizado en otras ocasiones, como en las interpolaciones de *La ingeniosa Elena*¹²⁵. Con todo, es un alivio de caminantes un tanto excepcional, porque el viaje de Madrid a Guadalajara está formado por una comitiva de damas y caballeros. La fiesta de don Luis, aunque de naturaleza cortesana, servía a una finalidad ridiculizadora, de la que Salas parecía olvidarse a ratos; en cambio, el camino supone un completo juego de destrezas literarias, insistiendo en el carácter competitivo, pero en la misma línea de desarrollo cortesano que ya se había mostrado en *Casa del placer honesto* y que tendrá tanto éxito en las colecciones barrocas posteriores.

¹²⁵ Cfr. *supra* II.2.

III.4 LA LITERATURA EN EL CENTRO DE LA REUNIÓN

El corpus de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo ha sido clasificado de distintas formas por la crítica. Vitse (1980), por ejemplo, divide sus obras en grupos según la materia de la que tratan y el tono que utilizan, criterio que también sigue Rey Hazas (1986). No obstante, lo más habitual ha sido intentar una ordenación según la estructura elegida. En una de las cuatro categorías en las que separa la narrativa de Salas, Edwin Place habla de «collections-novels» que combinan relatos picarescos con novelas cortas de tipo italiano, donde incluye únicamente *Casa del placer honesto*, *Corrección de vicios* y *El caballero puntual*, sin hacer además ninguna distinción entre la primera y la segunda parte (1927: 265). Sorprende la presencia de *El caballero puntual* en este grupo, ya que no incluye otras obras que contienen en su interior novelas o relatos, como *La ingeniosa Elena*, ni siquiera *Pedro de Urdemalas* (cuya secuencia académica ocupa una parte considerable del total) o *Don Diego de Noche*, de quien indica expresamente que en su interior se interpolan narraciones de segundo grado: «The third and eight *Aventuras* of *Don Diego de noche* have tales interpolated within the main narrative» (1927: 292). Place también habla de obras misceláneas (1927: 293), no para denominar obras que mezclan en su interior varios géneros, sino más bien como cajón de sastre donde incluir todas aquellas creaciones que no se

atienden a su clasificación: *El necio bienafortunado*, *La estafeta del dios Momo* y *Coronas del Parnaso y platos de las musas*.

Peyton señala como «frameworks novels» *Corrección de vicios* (1973: 80), *Casa del placer honesto* (1973: 88), *Don Diego de noche* (1973: 99) *La estafeta del dios Momo* (1973: 115) y *El curioso y sabio Alejandro* (1973: 117). Como decíamos, *Don Diego de noche* es una obra en la que se introducen, como ficciones de segundo grado, creaciones literarias de distinto género, pero el argumento del primer nivel narrativo no tiene como finalidad fundamental la inclusión de estas metaficciones, sino que lleva el peso de la obra. Nos referiremos a *La estafeta del dios Momo* (1627) y *El curioso y sabio Alejandro* (1634) más tarde, en tanto que pertenecen a etapas posteriores de la trayectoria de Salas. También, como Place, la propuesta de Peyton (1983: 136-137) incluye una categoría miscelánea, donde incluye obras para la que no encuentra una clasificación más aceptable, como *El caballero perfecto*, *Patrona de Madrid*, *Los triunfos de la beata soror Juana Inés de la Cruz* y, finalmente, *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*.

Brownstein subraya la inconsistencia de la clasificación de Place, en tanto que hay obras de naturaleza similar encuadradas en categorías diferentes (1974: 10). Su propuesta es diametralmente opuesta: para él todas las publicaciones de Salas son «novels» excepto *Patrona de Madrid*, *Rimas castellanas*, *Comedia de la escuela de Celestina*, *Los triunfos de la beata soror Juana Inés de la Cruz* y *Coronas del parnaso* (1974: 181-182). A este respecto, quizá lo más significativo es la consideración de alguna comedias en prosa, como *El cortesano descortés*, como novelas.

Más allá de la propuesta de Brownstein, que resulta demasiado amplia como para intentar establecer una cierta precisión, tanto Place como Peyton agrupan en una misma categoría *Corrección de vicios* y *Casa del placer honesto*. Ambas son vistas como colecciones de novelas cortas, en la línea de otros estudiosos que se ocuparán después de este género, como Copello (1990: 14-15), Colón Calderón (2001: 22, 141) o Montero Reguera (2006: 173)¹²⁶. También Close

¹²⁶ Ripoll, en cambio, parece olvidarse de Salas en su catálogo, ya que no crea una entrada específica para él, y lo obvia en sus listados tanto de ediciones (1991: 169-172) como de novelas cortas (1991: 177-181).

(2006: 129) llama a *Casa del placer honesto* «colección de novelas», obviando que gran parte del material literario enmarcado es de tipo lírico y dramático.

Arnaud, en cambio, considera que *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* comparte el mismo espíritu que *Casa del placer honesto* (1979: 299), dado que son dos obras con marco, que insertan en su interior distinto tipo de material literario: breves comedias¹²⁷, novelas y poemas. Cirnigliaro, a la hora de hablar de *Casa del placer honesto*, dice que «miscelánea y colección [...] son los lexemas que funcionan mejor para describir obras que contienen poemas, formas dramáticas, novelas cortas, etc.» (2015: 145). Como veremos, el término miscelánea puede resultar equívoco, en tanto que en Siglo de Oro español se ha usado para definir géneros diferentes. En el caso del propio Salas, García Santo-Tomás lo utiliza para denominar *Corrección de vicios* (2008a: 148), aunque también *Coronas del Parnaso* (2008a: 25, 104, 115), mientras que a *Casa del placer honesto* la llama «novela de marco boccacciano» (2008a: 95). Astrid Muzy en cambio, usa miscelánea para referirse tanto a *Casa del placer honesto* como a *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (2007: 85).

Así pues, tanto entre la crítica que propone una clasificación explícita como entre aquellos estudiosos que denominan las obras de una u otra manera, encontramos dos grupos fundamentales: aquellos que consideran que *Corrección de vicios* y *Casa del placer honesto* pueden entenderse como colecciones de novela corta, que generalmente no prestan atención a *Fiestas de la boda*; y aquellos que encuadran bajo el mismo género a *Fiestas de la boda* y *Casa del placer honesto*, que suelen hablar de miscelánea. En el mismo sentido podemos situar la reciente tesis de Guillermo Sánchez Gómez-Ferrer, aunque cuando habla de miscelánea se centra más en obras de otros autores, como Tirso de Molina y Pérez de Montalbán (2016: 525-533). No obstante, su trabajo se ocupa de las obras dramáticas impresas en el XVII, también de las de Salas Barbadillo (2016: 513-523), no solo en el caso de las obras «misceláneas» y de «mixtura genérica»

¹²⁷ A propósito de la denominación de estas obras: comedias domésticas, comedias breves o entremeses, puede verse también el apunte de Arnaud (1979: 703).

(2016: 518), sino también de las que están en el interior de obras narrativas, como *La lonja de san Felipe*.

En cualquier caso, más allá de Brownstein (1974), cuya clasificación carece de cualquier especificidad, no hay ningún crítico que haya considerado que *Fiestas de la boda*, *Casa del placer honesto* y *Corrección de vicios* son obras de naturaleza similar, que pueden englobarse dentro de un mismo género. Es cierto que Caroline Bourland incluye *Fiestas de la boda* entre las obras que tienen en su interior «incidental short stories» (1907: 97). Lo hace por la presencia de *La mayor acción del hombre*, considerando por tanto la colección al mismo nivel que *La ingeniosa Elena* (por *El pretendiente discreto*), *El caballero puntual* (por una novela «of the time of Goths» sin título, es decir, la de Anarico y Recaredo), *El caballero perfecto* (por *El descanso en el desprecio*) y *La estafeta del dios Momo* (por *El ladrón convertido a ventero*). Se olvida de otras muchas novelas cortas que se introducen como ficciones de carácter secundario en novelas más extensas, como por ejemplo *El curioso* en la segunda parte de *El caballero puntual*. No obstante, la referencia a estos relatos resulta significativa, sobre todo teniendo en cuenta que en otros índices de novelas cortas, como el de Laspéras (1987: 15-17), que incluye expresamente textos interpolados en el interior de otras obras, solo se citan las novelas de *Corrección de vicios* y *Casa del placer honesto*.

Pero, más allá de la novela corta, tal y como hemos visto, *Corrección de vicios*, *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* comparten un mismo espíritu literario: son obras con un marco ficcional en el que se introducen metaficciones, sean del género que sean. En las tres obras se reúnen dos o más personas, y en el centro de la reunión se sitúa la literatura, ya sea como recitación, como narración o como representación. Los tres marcos son claramente distintos: en *Corrección de vicios* es una conversación autoficticia del protagonista con un loco-cuerdo, en *Casa del placer honesto*, una academia que organiza festejos periódicos, y en *Fiestas de la boda* tenemos tanto el festejo barroco como el alivio de caminantes, pero esta circunstancia no conlleva a establecer una diferenciación entre ellas, sino a notar que el género admite como *cornice* posibilidades muy diferentes, siempre que el fin sea la práctica de la literatura.

Ahora bien, el tipo de encuadre condiciona de forma muy significativa el tipo de ficciones de segundo grado que se interpolan. En un marco conversacional, que además se reduce al mínimo, pueden interpolarse fundamentalmente narraciones, como las de *Corrección de vicios*. Es, en cierta medida, la reducción al mínimo de la propuesta decameroniana: una conversación en la que se relata una ficción, aunque en el caso de la obra de Salas se diferencian claramente los relatos orales de las novelas escritas, que son leídas para el otro. Lo mismo sucede con el «alivio de caminantes» de la parte final de *Fiestas de la boda*: es especialmente adecuado para la inserción de novelas, aunque, al tratarse de un grupo de oyentes numerosos, el ambiente es también propicio para la recitación de poemas.

Tanto en *Corrección de vicios* como en el viaje de *Fiestas de la boda* la narración y la recitación se producen de modo improvisado, de modo que el lector o el cantor no se sitúa en un lugar especial frente a los oyentes, sino al mismo nivel. Sin embargo, una organización previa posibilita que se le dote de un lugar especial (Colón Calderón, 2013), motivo que será cada vez más habitual en el Barroco y en el que Salas es pionero¹²⁸. Además, la presencia de un festejo con un escenario preparado conlleva la posibilidad de una representación teatral. En el caso de las fiestas mensuales de *Casa del placer honesto* esta situación posibilita que las obras dramáticas se encuentren al mismo nivel de importancia que las novelas, mientras que en la representación preparada por don Luis en *Fiestas de la boda* las comedias domésticas se convierten por completo en el centro de la celebración. A este respecto, resultan muy interesantes las palabras de Patricia Festini sobre *Fiestas del jardín*, colección de Alonso de Castillo Solórzano que incluye novelas y comedias:

En *Fiestas del jardín*, todo gira en torno al teatro como espacio central de los festejos: allí se representan las comedias, allí se narran las novelas y allí tienen lugar muchos de los entretenimientos cortesanos que recrea el encuadre narrativo [...]. Castillo Solórzano incorpora a su marco narrativo la relación de ese espectáculo

¹²⁸ Como hemos apuntado en el capítulo dedicado a *Casa del placer honesto*. Cfr. *supra* III.2.2.

concebido para el deleite del lector barroco y [...]le otorga a la comedia, y al espacio del teatro, un papel fundamental en la literatura de entretenimiento con la incorporación de comedias para ser leídas. (2011: 223)

Pese a sus diferencias, lo que une a *Corrección de vicios*, *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda* frente a otras obras de Salas Barbadillo es que son colecciones encaminadas fundamentalmente a la inserción de material literario ajeno a la ficción de primer nivel, y no como en *Patrona de Madrid restituida*, *La ingeniosa Elena*, *El caballero puntual* e incluso *Pedro de Urdemalas*, en las que existe una trama principal con un argumento. Ciertamente, estas obras funcionan también en algunos momentos como marco de otras, pero esta es una función accesorio, no la principal.

Las tres obras resultan significativas también teniendo en cuenta la fecha en las que fueron escritas: en 1612 *Corrección de vicios*, antes de 1620 *Casa del placer honesto*, y en 1621 *Fiestas de la boda*. Se trata de una época en la que este tipo de colecciones no existía aún. Las únicas obras de naturaleza parecida eran las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613) y las novelas de Cortés de Tolosa, publicadas de dos formas diferentes (1617 y 1620)¹²⁹. En 1620 se publican las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas, que, como los casos anteriores, es una colección de novelas sin marco; también en 1620 ve la luz la *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo, que a su manera mantiene un «marco italianista» (González Ramírez, 2010b: 88) de tipo conversacional, pero donde las novelas no llegan a tener un papel dominante; y en 1621 aparece *La Circe* de Lope Vega, que no solo incluye el citado poema mitológico del título sino también otras obras, entre ellas *Las fortunas de Diana*, por lo que, tal y como veremos, puede considerarse una colección sin marco. Así pues, no hay ninguna propuesta similar a la de Salas, salvo el ya citado caso de los *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina que aunque estaba preparado para su publicación en 1621 no ve la luz hasta 1624. Por tanto, la propuesta literaria presente en *Corrección de vicios*, *Casa del placer*

¹²⁹ Cfr. *supra* III.1.1

honesto y *Fiestas de la boda* tiene un fuerte componente de originalidad a estas alturas del siglo XVII.

Hay, además, otras obras de Salas Barbadillo que comparten una naturaleza similar, aunque son bastante posteriores, cuando el género ya se había desarrollado. Peyton (1973, 115) por ejemplo, tenía en cuenta *La estafeta del dios Momo*, pero, como sucede con *Don Diego de noche* y con *Pedro de Urdemalas* entre otras, la obra no es una colección pensada como contenedor de textos de ficciones. Se trata de una novela epistolar entre Montano y Momo, que contiene sesenta y cuatro cartas, solo algunas de las cuales sirven como vehículo para la introducción de ficciones de segundo grado, entre las que se encuentra, como apuntaba Bourland (1927: 97), *El ladrón convertido a ventero*.

Distinto es el caso de *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas* (1634) y de *Coronas del Parnaso y platos de las musas* (1635), las dos últimas obras de Salas Barbadillo. En *El curioso y sabio Alejandro*, su protagonista pasea por una galería y se detiene en seis retratos de personajes, que responden a tipos propios de la corte que Salas disecciona sin piedad; en palabras de García Santo-Tomás (2008a: 124): «Salas parece no dejar intacto a ninguno de los elementos que conforman el paisaje cortesano». En cuanto a *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, se trata en realidad de dos obras diferentes, unidas bajo el paraguas de la misma publicación. Las «Coronas» narran una reunión de literarios en el monte Parnaso, en la que se insertan ocho discursos que tratan sobre diferentes temas relacionados con la literatura. En el último de estos discursos, el de Apolo, sirve para introducir los «Platos» (1635: 37r). El dios ordena a las musas que preparen nueve platos diferentes: nueve ficciones de distinto género, que se introducen sin marco, pero que sí constan de una dedicatoria individual.

Arnaud (1979: 685) considera las «Coronas» como un mero pretexto para introducir las obras presentes en los «Platos», pretexto que asimila a la tradición de Boccaccio y el *Decameron*. Anne Cayuela (2013), en cambio, está en desacuerdo con Arnaud, en tanto que sostiene que la obra, a la que llama «miscelánea polisinodal», contiene varios elementos unificadores. El primero de ellos es que «la variedad y diversidad tiene que ver con el “campo literario” en que se inser-

ta» (2013: 73); es decir, estamos ante una obra que tiene como objeto de preocupación principal el ejercicio de la literatura. El segundo son las dedicatorias individuales de los «Platos».

En realidad, el desacuerdo entre Arnaud y Cayuela no tiene tanto que ver con el contenido de la obra, sino con la consideración sobre el papel de los marcos. Para Arnaud toda *cornice* de una colección parece ser un pretexto, independientemente de cuál sea el caso. No en vano, a este respecto compara *Coronas del Parnaso y platos de las musas* con el *Decameron*, y, ciertamente, la *cornice* creada por Boccaccio supone una profunda reflexión sobre vida y literatura. Arnaud parece referirse en realidad a que la función principal del marco es precisamente actuar como marco, tal y como explica cuando se refiere a *Fiestas de la boda*, donde dice que es un «*récit servant de support à plusieurs de "entremeses"*» (1979: 806). En este sentido, tanto *Coronas del Parnaso y Platos de las musas* como *El curioso y sabio Alejandro* son publicaciones cuya principal propiedad es que contienen en su interior diferentes ficciones, es decir, están pensadas como colecciones. A este respecto, son asimilables con la tríada de colecciones que hemos estudiado en esta parte de nuestro trabajo. No obstante, el principal valor de *Corrección de vicios*, *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda* es que resultan tres propuestas que, aunque diferentes, sirven para inaugurar una nueva forma literaria, que se desarrollará con gran éxito en las siguientes décadas del siglo XVII.

PARTE IV

LAS COLECCIONES DE METAFICCIONES

IV.1 LOS COMPONENTES:

MIMBRES PARA UN GÉNERO BARROCO Y CORTESANO

IV.1.1 LECTURA INDIVIDUAL Y LECTURA COLECTIVA: LA NOVELA ENMARCADA

En *El día de la fiesta por la tarde* (1659), en un capítulo dedicado a «Los libros», el madrileño Juan de Zabaleta presenta a varias mujeres que leen, a partir de las cuales el narrador da sus opiniones morales sobre los distintos géneros literarios:

Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aun por la ventana, y toma un libro para entretenerse. ¡Que bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias, erró la tarde [...]. Acaba de comer el día de fiesta el hombre casado, vase a holgar y deja a su mujer en casa aun más sola que el día de trabajo, porque en éste la labor la acompaña. No puede trabajar y quiere divertirse: toma un libro de narraciones amatorias: a esto llaman novelas. Éntrase en un balcón, que es un aposento de celosías; siéntase con las espaldas a la calle y abre el libro. Empieza a leer, vuelve de cuando en cuando a la calle los ojos y revócaselos la dependencia del cuento, porque en esta lectura el principio hace gana casi incorregible de llegar al fin. (1983: 384-387).

El pasaje, además, muestra a sendas mujeres que practican la lectura individual como práctica exclusiva de entretenimiento. El hecho, que pudiera

pasar desapercibido, es significativo porque supone un testimonio de la práctica de la lectura privada, cuyo desarrollo en España y en Europa todavía no había alcanzado, ni mucho menos, las cotas actuales. No se trata solamente de que el nivel de alfabetización fuera limitado. De hecho, algunos estudios calculan que entre el 25% y el 30% de los varones sabía leer, más del doble en las ciudades. Por ejemplo, en Córdoba capital se estima que a finales del siglo XVI el porcentaje de varones alfabetizados era del 70% (Peña Díaz, 2003: 122). Sin embargo, más allá de saber leer y escribir, la lectura privada¹³⁰ no era una práctica muy extendida en la sociedad del Siglo de Oro. Según Maxime Chevalier, la lectura estaba limitada a «los hidalgos y caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de *curiosidad* intelectual y los hombres de letras» (1976: 29).

Ahora bien, que la lectura privada solo fuera un ejercicio de unos pocos a principios del siglo XVII, no quiere decir que el resto de la población no tuviera acceso a la literatura escrita. Como ha estudiado Margit Frenk (1997), la literatura colectiva era un hábito social todavía muy difundido en el Siglo de Oro español, de manera que *escuchar* un texto por boca de otro era la forma más común de acercarse a la literatura:

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones [...]. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese *una* persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos [...]. Las investigaciones que

¹³⁰ Conviene no confundir lectura privada con lectura silente o silenciosa: mientras que el primer término designa cualquier tipo de literatura individual (y, por tanto, es sinónimo de esta), el segundo hace referencia a la lectura sin mover los labios ni efectuar ningún tipo de pronunciación. Aunque hay testimonios muy tempranos de lectura silente, como el de san Ambrosio (Frenk, 1997: 73), su generalización no se da hasta, al menos, los siglos XVIII y XIX. Con todo, existen algunas referencias en la literatura del siglo de Oro español que hacen pensar que era una práctica cada vez más frecuente (Frenk, 1997: 73-86)

se han venido realizando sobre el analfabetismo en la España de los siglos XVI y XVII [...] revelan, entre otras cosas, que aun en los sectores menos alfabetizados había personas capaces de leer. (1997: 25)

A lo largo de su trabajo, Frenk explora toda una serie de referencias a la oralidad de la literatura en obras del Siglo de Oro. Los casos más famosos se encuentran en la segunda parte del *Quijote*: «Comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente» (Cervantes, 2015a: II, 25, 923); «Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo irá el que lo escuchare leer» (2015a: II, 66, 1275). Asimismo, dentro del ámbito de la novela corta, la estudiosa explora algunos pasajes que hacen referencia al hecho de *escuchar* literatura. Así, señala que el cuento oral «fue convertido en el siglo XVI en literatura escrita por hombres como Timoneda, Melchor de Santa Cruz y tantos otros. Pero literatura escrita, en parte, con la finalidad de contribuir a mejorar la calidad y la cantidad de esa tradición oral» (1997: 29). Cita también algunos ejemplos del marco de las *Noches de invierno* de Eslava y una alusión de Lope en el prólogo a una de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1997: 29), y habla de una doble lectura: «Colectiva en muchos casos, individual y solitaria en otros» (1997: 30).

Aunque en la diferencia entre cuento y novela subrayada por Frenk la frontera es difusa, lo cierto es que existe una notable diferencia entre el relato oral a partir de la memoria y la lectura de un texto escrito, y este es precisamente uno de los elementos clave del nacimiento de la novela corta española como género. Indica Jean-Michel Laspéras al respecto: «Oralidad, escritura, ahí está el primer eje de una aproximación a investigar si se quiere definir novela corta» (1999: 310). Para Laspéras, el cuento es sinónimo de relato oral y la novela sinónimo de texto escrito. Es exactamente la diferencia que existía en *Corrección de vicios* entre los cuentecillos relatados por Boca de todas verdades y las novelas que leía, sacando un papel escrito con anterioridad¹³¹. Y una prueba de ello es que la obra no señala los cuentos de ninguna forma, pero utiliza un epígrafe pa-

¹³¹ Cfr. *supra* III.1.3.

ra marcar el comienzo de las novelas, que, además, vienen detalladas en la tabla inicial.

Rafael Bonilla ha apuntado algunas reticencias a los dos pares propuestos por Laspéras: cuento-oral / novela-escrita:

Podemos comprobar la familiaridad entre *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*, por citar dos textos cervantinos que Laspéras ha identificado como «cuento» —por tanto oral— y cualquiera de las *Ejemplares*. El propio alcalaíno, cuando recuerda *El curioso impertinente*, narrado de viva voz, lo llamaba «cuento» pero también «novela». (2007: 102)

En realidad, Laspéras cita *El curioso impertinente* como «novela» (1999: 311), y no como cuento, y lo hace para subrayar su carácter escrito. No se trata, por tanto de que el texto llegue al receptor a través de la vista o del oído, de que la lectura sea individual o colectiva, sino de que exista esa lectura. Con todo, como el propio Bonilla ha apuntado en otras ocasiones (2010: 11-13), la terminología con la que los lectores del siglo XVII se referían a narraciones breves era extraordinariamente fluctuante. Una muestra es el pasaje de Zabaleta citado anteriormente, en el que aún se puede ver una cierta inseguridad terminológica a la altura de 1659: «Toma un libro de narraciones amatorias: a esto llaman novelas» (Zabaleta, 1983: 387).

Así pues, habría que diferenciar en realidad entre dos ejes distintos: de un lado, memoria frente a escritura, que hace referencia a la conformación de la novela corta como texto escrito, y es el que le interesa a Laspéras (1999); del otro, el de la recepción mediante la vista o el oído, el estudiado por Frenk (1997). Obviamente, el relato oral, que tiene que ver con la memorización, no puede leerse, ni de forma pública ni de forma privada; en cambio, el escrito es susceptible de transmitirse por caracteres (esto es, de forma individual) o por sonidos (lo que implica una colectividad, aunque sea mínima).

Evidentemente, en las colecciones enmarcadas que contienen novelas cortas hay un elemento de transmisión auditiva, en cuanto es inherente a la na-

turalidad del género, y por eso Frenk no tiene problema en encontrar, en este tipo de obras, testimonios que muestran la pervivencia de la voz frente al silencio. No obstante, desde el nacimiento del género, en estas obras existe una primacía del *leer* sobre el *contar*: las novelas de las colecciones son casi siempre textos escritos que alguien lee a un auditorio, no relatos memorizados. En las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava (1609), ese híbrido entre diálogo y novela que hemos considerado como el más cercano antecedente de las colecciones que contienen novelas cortas¹³², los relatos se cuentan de memoria, por más que sean historias leídas anteriormente: «Diga el señor Silvio alguna historia de las muchas que tiene leídas» (Eslava, 2013: 241). En las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613), en cambio, la única novela que aparece enmarcada, *El coloquio de los perros*, es ya un texto escrito por el alférez Campuzano, leído —y además de manera privada— por el licenciado Peralta: «Recostose el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título» (Cervantes, 2013: 537).

En cuanto a Salas Barbadillo, en *Corrección de vicios* (1615), como hemos visto, al menos siete de las ocho novelas son escritas, y sobre la restante se dice simplemente que «sacó a juicio esta novela» (CV: f. 108r). No obstante, hay alguna excepción en otras colecciones: en *Fiestas de la boda* no se llega a saber si *La mayor acción del hombre* es leída o contada por don Mateo, aunque a juzgar por el texto, parece más probable lo segundo: «Lo mostró en la narración de la novela, que dél fue elegida para la suspensión de los presentes [...]. Dijo pues, sereno y apacible». No es raro que en este caso la novela no sea leída, en tanto que el marco corresponde a un alivio de caminantes, contexto más propicio para relatar que para leer. Por otro lado, en *Casa del placer honesto* la primera de las seis novelas, *Los cómicos amantes*, es improvisada por don Diego. No obstante, se trata de una situación extraordinaria, que sirve para subrayar el ingenio del caballero: se considera como natural que la novela esté escrita previamente y que por tanto, sea leída. La actividad de don Diego entonces no supone un paso

¹³² Cfr. *supra* III.1.1.

TABLA DE LAS NOVELAS que se contienen en este libro.

E L Mal fin de Juan de Buena alma.	fol. 13
La Dama del perro muerto. fo.	37
El Escarmiento del Viejo verde. fo.	60
Las Narizes del Buscauida. fo.	86
La Mejor cura del Matafanos. fo.	108
Antes morir, que dezir verdad. fo.	132
Las galeras del Vende humo. fo.	152
La Niña de los embustes. fo.	171

Suma de la Tassa.

T Assaron los Señores del Real Consejo este libro intitulado Correccion de vicios de Alonso de Salas Barbadillo, a tres maravedis y medio cada pliego: como cōsta del testimonio de Hernando de Vallejo escriuano de Camara del Rey nuestro señor, su fecha en 16. de Deziembre de 1614.

Tiene veinticinco pliegos, q̄ al dicho precio monta en papel ochenta y siete maravedis y medio.

previo a la escritura, sino más bien un paso posterior, una especie de escritura mental.

Como hemos visto, Frenk señala varios pasajes de marcos de colecciones que contienen novelas cortas para subrayar que la lectura colectiva era una práctica que se mantenía viva durante los Siglos de Oro. Algo similar opina Isabel Colón Calderón: «La utilización del marco pone de relieve el interés por la transmisión oral de la literatura en el XVII, a pesar de la existencia de la imprenta, y el gusto por la sociabilidad» (2001: 53). Y, ciertamente, a principios del siglo XVII los personajes que leen novelas en grupo son, casi siempre, contemporáneos de los autores que los crean. En la misma línea, subraya María del Pilar Palomo:

Se trata [...] de la funcionalidad literaria de la práctica real de una oralización que cubre ampliamente la comunicación del discurso literario de la Europa del momento: la lectura colectiva de textos narrativos, sobre la que tenemos tan abundantes testimonios y que dejó sus marcas de oralidad ficcionales en los propios textos. (1999: 412)

Sin embargo, la existencia de este tipo de literatura, que recrea la reunión literaria en grupo, podría ser también una muestra de lo contrario: en estas colecciones hay una *simulación* de la lectura, lo que Jenaro Talens llamó «la escritura como teatralidad» (1977). Si la reunión en torno a la literatura se da dentro de la literatura, significa que fuera de ella no existe tal reunión. Para Talens, el marco es muestra de una participación del lector, pero no real, sino ficticia, y por tanto «irreal, alienada», algo que opone a Cervantes y a la carencia de marco de sus *Novelas ejemplares*. Tal y como la plantea el crítico, la situación tiene unas fuertes implicaciones ideológicas relacionadas con la corte:

Cuando Cervantes escribe, separa —aunque lo haga en el interior mismo de la ficción— lo que es realidad y lo que es literatura. La posible intervención/implicación del lector se hará, pues, desde un espacio diferente al literario. En Lope, Tirso, Zayas y Carvajal (por ceñirnos solo a los autores analizados [...])

la separación es, ella misma, literaria. la participación inherente a lo que hemos denominado teatralidad de la escritura es, en consecuencia, una participación irreal, alienada [...]. No en vano lo que de modo ambiguo se ha denominado *novela cortesana* lo era, efectivamente, aunque en un sentido bien distinto: el de ser resultado de lo que Hauser definió como «cultura autoritaria de la corte». (1977: 181)

Más allá de su interpretación, el trabajo de Talens muestra que el hecho de que la lectura colectiva se diera en la ficción no supone una traslación a la realidad. Al respecto apunta Pedro Ruiz Pérez:

La ficción conversacional del grupo de jóvenes en las colinas de Fiesole puede mantenerse con cierta naturalidad en un espacio cultural alejado aún de la imprenta y de la consolidación de un mercado, pero estalla en sus contradicciones cuando el comercio del libro impreso despierta las conciencias más lúcidas a la inevitable tensión entre oralidad y escritura, incluyendo en ello la habitual cornice para el engaste de las historias. (2014: 11)

Por otra parte, el propio formato de las colecciones, en su totalidad, es más problemático para su lectura colectiva que otras obras literarias. Teniendo en cuenta que gozaban ya de marco interno, y que tenían una extensión considerable, resulta difícil imaginar que las colecciones que contienen novelas cortas —nos ocuparemos más tarde del material lírico y dramático— fueran objeto de una lectura colectiva. Podemos pensar, sí, que era posible desgajar las novelas de su marco, o, en el caso de que no lo tuvieran —lo que era relativamente frecuente (Copello, 2001)—, simplemente hacer una selección, y escoger, de todo el libro, una o dos novelas para ser leídas en una reunión. Con todo, otro tipo de formatos, como manuscritos con unas pocas novelas, similares a los papeles que aparecen en una maleta en la primera parte del *Quijote* (Cervantes, 2015a: II, 47) o al famoso manuscrito Porras de la Cámara, parecen mucho más propicios para la lectura colectiva: bien para una reunión, bien para leerlos a otra persona. Sin embargo, las colecciones se imponen, poco a poco, como el

modelo editorial hegemónico para la difusión de la novela corta (Montero Reguera, 2006), lo que mostraría, en la línea de lo que nos contará tres décadas después Zabaleta, que el resultado desde el punto de vista del receptor es una lectura silenciosa que busca simular la lectura colectiva.

El desarrollo de una lectura privada gracias, precisamente, a ficciones que contienen lecturas públicas, está también muy ligado al tipo de público que tuvo este tipo de obras. Es cierto, tal y como se ha apuntado en numerosas ocasiones, que la clase baja (y aun los analfabetos), lo que en el Siglo de Oro se denominaba *vulgo*, tenía una cultura literaria muy superior a lo esperado, en parte por la señalada transmisión oral de la literatura indicada por Frenk (1997: 5). El vulgo tenía acceso al teatro, a la poesía, y a todo tipo de narrativa. Ahora bien, parece que la novela cortesana iba dirigida a las capas medias de la sociedad. Laspéras, por ejemplo, habla de un público aristocrático (1999: 316), mientras que Colón Calderón presenta un panorama notablemente más complejo:

Se discute a quiénes iban destinadas las novelas cortesanas. Se ha supuesto que pertenecerían a la mediana y baja nobleza, así como la burguesía. En todo caso se trataría de lectores urbanos, fenómeno que podría relacionarse con el desarrollo de las ciudades en el siglo XVII [...]. Con todo, las características de los ejemplares, la mala calidad en general del papel y de la impresión, así como el pequeño tamaño, indican que los libros podían ser comprados por quienes no tenían un alto poder adquisitivo, aunque no solamente. (2001: 45)

Estaríamos hablando, por tanto, no solamente de lo que Nieves Romero-Díaz (2002) ha llamado «nueva nobleza urbana», sino de un público algo más amplio: de personas que supieran leer y escribir, y que tuvieran un cierto dinero para comprar libros baratos y un cierto tiempo para destinarlo al entretenimiento. A este respecto, a partir de la misma cita de Juan de Zabaleta, Evangelina Rodríguez declara lo siguiente: «La cita nos propone, sin lugar a dudas, la existencia de una cultura privada —decisiva en la evolución de la sociedad europea

entre los siglos XVI y XVII— frente al rito colectivo del teatro» (Rodríguez Cuadros, 2014: 10). En cambio, Ruiz Pérez es de la opinión contraria:

Como la de la comedia, la trayectoria del género acompaña el devenir de una ciudad como Madrid, que superpone a su naturaleza de villa la nueva condición de corte. Y «sólo Madrid es corte», sobre todo cuando impone su centralidad cultural y de mercado. Lo que aparecía para algunos costumbristas y moralistas como «nueva Babel» veía cruzarse en sus calles, las mismas que podían transitar los personajes novelescos, la corte y el mercado [...]. Como en el corral, los ciudadanos de Madrid asisten a los fastos regios y nobiliarios, y en ellos pueden llegar a sentirse partícipes, en el espacio de una corte ampliada. Cuando adquiría sus ejemplares de novelas y los consumía en su modesta casa, el proceso se repetía a través de la cortesanía de sus personajes. (Ruiz Pérez, 2014: 12)

Tanto Ruiz Pérez como Rodríguez Cuadros hacen referencia al teatro, fundamentalmente a la representación en el corral. Ambos tienen en cuenta la novela corta, pero el uso del término va más allá de las narraciones breves, en realidad, están haciendo referencia a las colecciones barrocas que contienen novelas cortas. No obstante, como hemos visto en el caso de Salas Barbadillo (que es, además, extensible al de muchos autores), a menudo estas colecciones no solo contienen novelas cortas, sino también otro tipo de material literario, predominantemente obras teatrales. Parece lógico, si aceptamos las comparaciones entre novela corta y teatro, recordar que las colecciones estudiadas contienen también en su interior creaciones teatrales. De hecho, resulta preferible establecer conclusiones válidas sobre las cuestiones tratadas en este apartado —lectura individual, tipo de lectores y relación con la sociedad urbana— tomando en consideración el otro gran componente de las colecciones.

IV.1.2 LA SIMULACIÓN FICCIONAL DEL CORRAL

Volvamos de nuevo a la cita de *El día de la fiesta por la tarde*: la casada leía una novela amorosa, la doncella en cambio había elegido una comedia:

Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aun por la ventana, y toma un libro para entretenerse. ¡Que bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias, erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo en la comedia, y ella revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamorase della y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias. (Zabaleta, 1983: 384)

La muchacha «va leyendo y representando», es decir, sustituyendo en su imaginación la ausencia de una representación real por una representación ficticia. A diferencia del comentario de Salas, que se refiere a la imposibilidad de equiparar la lectura con la actuación cuando introduce *El remendón de la naturaleza* en *Fiestas de la boda*¹³³, aquí ya se ha asumido la lectura privada de la comedia como un hábito de ocio, de modo que no se insiste en los límites del papel.

En la parte introductoria del presente trabajo hemos visto cómo se desarrolló el teatro para leer, no solamente en las partes de comedias sino ya, desde *La selva de aventuras* en el siglo XVI, como episodios de obras narrativas de mayor extensión, es decir, como metaficciones. La conversión de la representación en lectura tiene mucho que ver con la consolidación del entretenimiento dentro de la mentalidad de la corte. La cita de Zabaleta resulta significativa porque se encuentra dentro de una obra que hace referencia a los hábitos de un día de fiesta en la ciudad de Madrid. De las dos partes del *Día de la fiesta*, escritas y publicadas de forma independiente, la alusión a la lectura de comedias —como a la de novelas— se encuentra en *El día de la fiesta por la tarde*, ya que si la maña-

¹³³ «Copiar la gracia de los actores es el mayor imposible de la pluma. El acto es este, súplanle los entendidos las acciones, y léanle, dándole cada de su parte en su retiramiento lo mismo que hiciera si le recitara en público». (FB: f. 91r). Cfr. *supra* III.3.3.5.

na estaba llena de ciertas obligaciones sociales, la tarde era el tiempo reservado a las actividades lúdicas. Así, el teatro se afianza como la forma de ocio preferida de la corte, duplicada en el corral y el libro. A este respecto, resulta interesante el siguiente pasaje de la *Guía y avisos y forasteros que vienen a la corte*, de Liñán y Verdugo, en la que se muestra la posición de un padre venido a la corte ante los hábitos de la corte:

Y el forastero que tiene hijos, ¿qué esperanza puede concebir de su buena crianza, si el muchacho lo primero que oye es la blasfemia y la niña lo primero que aprende es el movimiento del baile deshonesto? Levántanse con el libro de las comedias, acuéstanse con haber visto en la representación dellas lo que leyeron escrito. (1620: f. 129r)

La cita de Zabaleta revelaban también que las lecturas de comedias y novelas a mediados del siglo XVII pertenecían a un mismo ámbito. Las únicas diferencias en el pasaje entre ambos géneros son de tipo moral, pero se muestra que el público interesado era el mismo. Son famosas las palabras de Lope de Vega en *La desdicha por la honra*: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (2003: 183). Marcos Morínigo (1957) mostró el papel desempeñado por el teatro para leer como sustituto de las formas narrativas del siglo XVI (novelas de caballerías y novelas pastoriles), y la equiparación entre novelas y comedias: «Comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos» (1957: 61)¹³⁴. Si, como afirmaba Pedro Ruiz Pérez (2014: 12), al leer una novela corta el habitante de la urbe —principalmente el madrileño— «repetía» la experiencia de asistencia al corral, lo mismo puede decirse de la lectura de la comedia.

Sin embargo, además de que tanto la novela como la comedia pertenezcan al mismo ámbito, ambas encuentran un espacio conjunto en las colecciones

¹³⁴ A este respecto, pueden verse también los trabajos de Florence L. Yudin (1968; 1969) y Mariano Baquero Goyanes (1983).

con marco. Para ello ha sido necesaria la creación de un espacio escénico en la *cornice*, que pasa de tener personajes al mismo nivel a diferenciar a los que *actúan* (bien sea narrando, recitando o representando) del público receptor (Colón Calderón, 2013). María del Pilar Palomo relaciona este tipo de creación con la nueva realidad urbana:

Y por supuesto, todo ello en un contexto urbano. Porque creo que es obvio que esa reunión de damas y caballeros que aspiran a cumplir un ideal de cortesanía, que se transforman a sí mismos en espectáculos [...] solo podía situarse en un ámbito ciudadano donde resultase verosímil esa concentración de personajes nobles —hidalgos a lo menos—, poseedores de una regular fortuna que posibilitase la organización de la fiesta. (1999: 419)

Además, vincula *Deleitar aprovechando*, la segunda colección de Tirso, específicamente con la ciudad de Madrid, diferenciando el tipo de público de los *Cigarrales* (cerrado) con el del *Deleitar* (abierto): «Madrid es el soporte idóneo para ese mensaje, en que se fusionan deleite y aprovechamiento [...]. Frente al grupo aristocrático de los *Cigarrales* se impone ahora un público oyente, ajeno a la trama, simple receptor y numeroso» (1999: 421). Indirectamente, la distinción de Palomo sirve también para explicar las diferencias entre el público del marco de *Casa del placer honesto* y del primero de los de *Fiestas de la boda*, situados uno en Madrid y otro en Alcalá de Henares.

En resumen, desde las colecciones de Salas y de Tirso (las más tempranas) el teatro puede situarse, al menos, al mismo nivel que las narraciones como ficción de segundo grado. Este cambio es posible gracias a la adaptación del marco, que viene asociada a la representación de una nueva realidad urbana.

IV.1.3 LA POESÍA COMO METAFICCIÓN

De las tres formas de transmisión literaria en el Siglo de Oro: la oral, la manuscrita y la impresa, esta última fue la menos frecuente para la poesía, al menos de forma principal. Por ejemplo, Góngora y Quevedo, dos de los principales poe-

tas del siglo XVII (si no los más importantes) no se interesaron por dar sus versos a la imprenta. En la literatura impresa, la poesía fue casi siempre subsidiaria de los otros géneros, de forma que los versos líricos que aparecen, lo suelen hacer en el interior de obras dramáticas o narrativas (que, como hemos visto, pueden estar en prosa pero también en verso).

Aunque el género lírico encuentra un espacio considerable en el interior de las novelas pastoriles, como muestra, por ejemplo, que la *Arcadia* de Lope de Vega se publicara en 1596 con el subtítulo *Prosas y versos*. Precisamente Lope fue una de las mayores excepciones en cuanto que su obra poética gozó de una difusión impresa poco frecuente en la época gracias a una cuidada estrategia editorial, sustentada en gran medida por el éxito del Fénix (Pedraza, 1994). Pero, más allá de algunas singularidades, la poesía encuentra siempre espacio en el interior de cualquier tipo de ficción, ya que, en una sociedad tan literaturizada como la áurea, no resulta raro encontrar poetas y músicos que recitan y cantan versos propios y ajenos, tal y como hemos visto en varias de las obras de Salas Barbadillo. A diferencia de lo que sucede con los otros géneros, el poeta es un personaje casi típico, porque, como el lacayo Chacón de *La niña de plata*¹³⁵, cualquiera puede ser poeta. En las comedias y novelas no hay enamorado que no escriba versos a su dama. Y no es que se narre que el enamorado escribe, sino que el poema en cuestión se interpola, ya en teatro, ya en novela, de manera que el lector tiene acceso a él.

Obviamente, además de dar cuenta de la afición a la poesía por parte de la sociedad de la España de los Austrias, la existencia de un poeta dentro de las ficciones (o de uno o varios músicos que cantan poemas de otro ingenio) es una justificación para incluir versos que, de otra forma, no hubieran sido publicados. En muchas ocasiones, además, los poemas que se interpolan dentro de ficciones son textos anteriores que nada tienen que ver con el que los contiene. Hay un caso en la literatura de Salas Barbadillo que lo muestra con claridad: dentro de una de las novelas incluidas en *Corrección de vicios*, escrita y narrada por Boca de todas verdades, aparece un poema en el que el yo lírico es fácil-

¹³⁵ Cfr. *supra* I.4.

mente identificable como Salas, aunque el propio autor aparezca como personaje y narrador, y por tanto se trate de un hecho inverosímil.

La poesía aparece muy frecuentemente como ficción de segundo grado en novelas y comedias: basta con una justificación medianamente aceptable, ya que resulta más fácil encontrar un motivo para la recitación de poesía que para la narración o la representación. Por ello, cuando la poesía aparece en colecciones que contienen metaficciones, esta puede aparecer como ficción de segundo grado (si se interpola directamente en el marco) o como ficción de tercer grado (si se interpola dentro de otra metaficción)¹³⁶. Ciertamente, es más fácil encontrar poesía lírica en el interior de las metaficciones que forman parte de una colección que en el interior del marco: es decir, en estas colecciones enmarcadas es más frecuente la aparición de la poesía en el tercer nivel que en el nivel secundario, reservado mayoritariamente a novelas y comedias. Sin embargo, es posible encontrar poesía interpolada también en los marcos, como puede verse en *Casa del placer honesto* o en *Fiestas de la boda*. En el segundo caso, los poemas se utilizan como interludios entre las representaciones dramáticas del festejo, es decir, como un elemento que, si no llega a ser accesorio, al menos tiende a ello. El ejemplo de *Casa del placer honesto* es distinto porque el marco de la obra tiene un carácter marcadamente académico. Dado que las academias reales del Siglo de Oro tenían como principal actividad la poesía lírica, resulta comprensible que las academias ficticias imiten esta práctica.

La poesía, además, es el género literario de la corte por excelencia (Quondam, 2013): su temprana metaficcionalización se debe precisamente a que se inserta en el interior de libros que codifican el discurso cortesano, por ello ocupa un lugar central en la novela pastoril¹³⁷. Así pues, no resulta extraño que ocupe un lugar central en las colecciones con marcos académicos, que suponen en gran medida una simulación del ideal cortesano¹³⁸. De hecho, dos de las colecciones del siglo XVII en las que la poesía es más relevante y en las que se

¹³⁶ Ciertamente, puede haber también casos en que las ficciones de tercer nivel sean novelas o comedias, como por ejemplo en *El coche mendigón*, pero resultan mucho menos habituales.

¹³⁷ Cfr. *supra* I.3.1.

¹³⁸ Cfr. *supra* I.2.

insertan numerosos poemas como ficciones secundarias tienen un marco en forma de academia: las semidesconocidas *Academias del jardín*, de Jacinto Polo Medina (1627), y *Academias morales de las musas*, de Antonio Enrique Gómez (1633). Ambas obras muestran que la poesía lírica podía tener también un papel predominante en este tipo de colecciones.

IV.2 EN BUSCA DE UNA TERMINOLOGÍA

Tanto en el caso de Salas Barbadillo como en el de otras obras señaladas en el apartado anterior, las colecciones enmarcadas que surgen en el segunda y tercera década del siglo XVII contienen textos de tipo narrativo, dramático y lírico. Sin embargo, han sido estudiadas desde la perspectiva de la novela corta. Bajo el campo de la llamada novela corta, y tras algunas décadas de avances paulatinos, en los últimos años se han celebrado congresos y seminarios, se han publicado monográficos tanto en forma de número de revista (*Edad de Oro* 34) como en forma de libros colectivos (Bonilla, Rodríguez Rodríguez y Trujillo, 2012), y se han desarrollado y desarrollan proyectos de investigación —*Novela corta del siglo XVII*¹³⁹, *Novela corta del siglo XVII (y 2)*¹⁴⁰—, enfocados no solo al estudio sino también a la edición de obras.

En los últimos años se ha indagado también en las relaciones entre la novela corta española y la *novella* italiana, especialmente (aunque no solo) a partir el proyecto de investigación *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española del Siglo de Oro frente a frente*¹⁴¹, que ha tenido como resultado la

¹³⁹ Proyecto FFI2010-15072 financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España, cuyo Investigador Principal es Rafael Bonilla.

¹⁴⁰ Proyecto FFI2013-41264-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, cuyo Investigador Principal es Rafael Bonilla.

¹⁴¹ FFI2010-19841 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, cuya Investigadora Principal es Isabel Colón.

publicación de dos volúmenes colectivos (Colón Calderón *et al.*, 2013; Colón Calderón y González Ramírez, 2013). Se ha aceptado implícita y explícitamente que la novela corta española es un género que nace del contacto español con las colecciones de *novelle* italianas (González Ramírez, 2011), aunque basado en una tradición autóctona previa que desemboca en un Cervantes que actúa como «nudo gordiano» (Rodríguez Cuadros, 1987: 17). Las *Novelas ejemplares* se toman como la primera obra de un género que se desarrollaría a lo largo del siglo XVII (Colón Calderón, 2001, Bonilla, 2010), exceptuando quizá la década final (Bonilla, Rodríguez y Trujillo, 2012; Ruiz Pérez, 2014). Ciertamente, tal como se formula hoy —aunque sea implícitamente— el campo admite tanto el estudio de las colecciones como el de las novelas contenidas en ellas, pero raramente se refiere a las novelas cortas (o cortesanas) fuera del ámbito de la colección, salvo en contadas ocasiones que suelen tener que ver con el nacimiento del género (Montero Reguera, 2006).

El uso del término «novela corta» para referirse a las colecciones, presente en el título tanto de varios trabajos de referencia (Colón Calderón, 2001; Bonilla, Rodríguez y Trujillo, 2012) como de los principales proyectos de investigación desarrollados en la actualidad, permite la supervivencia de algunas ambigüedades. Sin ir más lejos, los citados límites cronológicos del género aparecen diluidos no ya por la propia complejidad de los hechos histórico-literarios, sino por la terminología utilizada. La equiparación entre «novela corta» y «colección de novela corta» proviene del mismo Cervantes, que declara en el prólogo de sus *Ejemplares*:

Que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (Cervantes, 2013: 19)

Sin embargo, de acuerdo a la hipótesis esbozada¹⁴², hemos visto que el complutense reivindica su originalidad refiriéndose a la obra que presenta más que a las novelas cortas que compone con anterioridad. Recordemos que al menos uno de los relatos insertados en el *Quijote* de 1605, *El curioso impertinente*, aparece completamente desgajado de la trama principal, como una metaficción leída y escuchada por los personajes de la venta (Cervantes, 2015a: I, 33-35). Así, en relación al origen de la novela corta y de las colecciones que las incluyen, es posible discutir si Cervantes es el primero en escribir novelas cortas en español (por el *Curioso impertinente* y, si hablamos de «escribir», también por las novelas manuscritas, como las primeras versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*), y asimismo si el autor alcalaíno fue o no el primero en publicar e imprimir una colección de novelas cortas. Pero ambas cuestiones se refieren a fenómenos distintos y deben estudiarse de modo independiente, si bien el uso de «novela corta» por «colecciones de novela corta» no plantea un conflicto de gran envergadura en sí mismo. El verdadero problema es que ese uso ha hecho que se entendiera por colecciones de novela corta textos que no contienen exclusivamente novelas cortas.

Volvamos de nuevo a Tirso de Molina y a sus *Cigarrales de Toledo* para ilustrar la situación. Aunque se publicó en 1624, la fecha de la primera aprobación de la obra es el 8 de julio de 1621 (1996: 99). Así, cuando Tirso estaba escribiéndola, podía conocer las *Novelas ejemplares* de Cervantes, las novelas cortas de Cortés de Tolosa, publicadas tanto en *Discursos morales* como en *Lazarillo de Manzanares con cinco novelas* y las colecciones de Salas Barbadillo: *Corrección de vicios* y quizá *Casa del placer honesto*, la única colección que hasta la fecha contiene piezas teatrales. Es difícil pensar que el mercedario pudiera tener noticias de *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, aprobada también ese mismo año y casi el mismo día (la primera aprobación es del 12 de julio, y la licencia para que solicitar dicha aprobación del 7 de julio). Con todo, ambas obras presentan notables similitudes. En los *Cigarrales*, a partir de una trama de extensión considerable, que concluye en un matrimonio múltiple al estilo del teatro áureo,

¹⁴² Cfr. *supra* III.1.1.

Tirso genera un marco en el que interpola tres comedias en verso de larga duración, varios poemas y una novela: *Los tres maridos burlados*. Además, narra el juego de varios nobles dentro de un laberinto artificial, creado para el divertimento, que ocupa todo el «Cigarral segundo».

Tanto los *Cigarrales* como *Fiestas de la boda* presentan una narración inicial que desemboca en un festejo nupcial. En el caso de Tirso no existe el componente irónico de las fiestas, pero las dota de la misma función de marco; por otro lado, ambas interpolan predominantemente obras dramáticas, representadas por los personajes de la ficción primaria; además, ambas insertan como última metaficción de su colección una sola novela corta. Debido a que *Fiestas de la boda* y *Cigarrales* fueron redactadas en la misma época, no es posible determinar si estas similitudes son poligenéticas, o si uno de los textos pudo influir en otro. Tampoco hay, hasta donde alcanzamos, relaciones personales entre Salas Barbadillo y Tirso de Molina que pudieran llevar a pensar en un intercambio de pareceres.

Ahora bien, frente a lo que sucedía con *Fiestas de la boda*, *Cigarrales de Toledo* es considerada a menudo dentro del ámbito de lo que se ha llamado novela corta o cortesana (Bourland, 1927: 110, Montero Reguera, 2006: 174; Ripoll, 1991: 147-148). Como decíamos, el sugerente libro de María del Pilar Palomo, *La novela cortesana (forma y estructura)* (1976), se ocupa fundamentalmente de *Cigarrales de Toledo* y de *Deleitar aprovechando*, mientras que Jerano Talens le dedica algunas páginas en un estudio dedicado al «problema del marco narrativo en la novela corta del seiscientos» (Talens, 1977: 154-161). Es decir, no estamos hablando de trabajos que se ocupen de *Los tres maridos burlados* como novela corta —tales como los de Ilaria Resta (2014) o Patricia Fernández Melgarejo (2016: 115-139), por citar los más recientes— sino que se ocupan de la estructura global de la colección.

Pero, si los *Cigarrales de Toledo* son una colección de novelas cortas, ¿por qué no se utiliza ese marbete también para *Fiestas de la boda*? Es cierto que el término «novela corta» remite a la tradición italiana, que ejerció una influencia considerable en el nacimiento del género, pero, pese a ello, no termina de resul-

tar exacto. En realidad, ni la obra de Tirso ni la de Salas cambian sustancialmente en su concepción si se les extraen sus respectivas novelas del final. Por otro lado, el propio Tirso conoce bien la diferencia entre sus *Cigarrales* (una colección de comedias, poemas y una novela), y una colección de novelas cortas con marco, como la que él mismo pensaba publicar: «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo» (Molina, 1996: 108).

El problema no es exclusivo de Salas Barbadillo o de Tirso de Molina. Así, Castillo Solórzano, el prolífico autor de las llamadas colecciones de novela corta, introduce un entremés titulado *El casamentero en Tiempo de Regocijo* (1627); tres comedias en verso —*Los encantos de Bretaña*, *La fantasma de Valencia* y *El marqués del cigarral*, en *Fiestas del Jardín* (1634)—; y otra comedia más, *La torre de Florisbella*, en la póstuma *Sala de recreación* (1649). Es decir, introduce colecciones dramáticas en tres de sus siete obras consideradas como colecciones de novelas cortas (Bonilla, 2012: 244). Además, inserta también textos teatrales en obras híbridas, como *Las harpías en Madrid*, *La huerta de Valencia* y *Los alivios de Casandra*, que Bonilla (2012) no considera colecciones de novelas pero sí Patricia Festini (2008: 221-222). En el caso de la mayor parte de las citadas obras de Castillo Solórzano, la novela corta es predominante entre los textos interpolados. No es así, sin embargo, en *Fiestas del jardín*, donde las tres comedias en verso dotan al teatro de un papel destacado¹⁴³. De este modo, junto con *Casa del placer honesto*, *Fiestas de la boda* y *Cigarrales de Toledo* difícilmente puede ser considerada como una colección de novelas cortas.

Aunque son los más significativos, no son los de Salas, Tirso y Castillo los únicos casos. En 1624, en el interior de la sexta de sus *Novelas ejemplares y prodigiosas*, Juan de Piña incluye una comedia titulada *Amar y disimular*. De hecho, el texto de la novela, *Del amar por el ejemplo*, está puesto únicamente al

¹⁴³ Papel que ha sido estudiado por Patricia Festini (2011) y Juan Luis Fuentes Nieto (2014), que en su tesis doctoral ha llevado a cabo la primera edición crítica de la obra (Castillo Solórzano, 2016).

servicio de esta interpolación: una dama amada por un caballero le confiesa a su criada que «estaba determinada de amar y disimular» (1987: 129), y la criada le cuenta que conoce una comedia del mismo título. Juan Pérez de Montalbán incluye tres novelas, cuatro comedias y dos autos sacramentales, además de diverso material, en el *Para todos* (1630), un libro de difícil clasificación. En la obra que su adversario Matías de los Reyes usó como respuesta, el *Para algunos* (1640), se incluye la comedia *El agravio agradecido*. Son algunos ejemplos de que se desarrollaron colecciones que no incluían ni única ni predominantemente novelas cortas. Manuel Fernández Nieto (1985) expone varios ejemplos que se centran en la interpolación de comedias, calificando estas obras de «misceláneas» dando a entender la dificultad de entenderlas únicamente como colecciones novelas cortas. Con todo, este término conlleva también varios problemas, tal y como veremos más adelante.

Puede argumentarse, no obstante, que en todos los casos citados, aunque la novela corta no sea la única ni la mayoritaria, sigue estando presente como metaficción. En las *Auroras de Diana* (1632) de Pedro Castro y Añaya en cambio, aunque hay narraciones que se asemejan notablemente a las características de las novelas cortas, estas actúan como marco —al estilo de las partes introductorias de *Fiestas de la boda* y de *Cigarrales de Toledo*—; lo que se introduce como metaficciones son poemas y representaciones de carácter dramático. Un caso parecido es el de las *Academias morales de las musas* (1633), de Antonio Enríquez Gómez, extensísima colección que se divide en cuatro academias que funcionan como marco. Cada una de ellas contiene numeroso material lírico, en distintos metros, y al final una comedia, de modo que interpola cuatro textos teatrales en total. Lo llamativo es que Enríquez Gómez escribe el marco también en verso, y no en prosa. Él mismo explica su elección en un interesantísimo pasaje, en el que el autor emparenta su obra con otras del mismo estilo:

No me pareció acertado embarazar la prosa en la introducción de los interlocutores. Valime de los versos, por no imitar los ingenios que con tanto acierto siguieron este camino, como el príncipe de los poetas castellanos, frey Lope de

Vega Carpio, en su *Arcadia y Pastores de Belén*; el doctor Juan Peres de Montalbán, en su *Para todos*; el padre y maestro de todas ciencias, Tirso de Molina, en su libro *Deleitar aprovechando*; el lucido ingenio Matías de los Reyes, en el que intituló *Para algunos*, y otros muchos; pues juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tan raros ingenios, los miré del valle de mi natural, siguiendo el rumbo que me dictaba la novedad. (2015: 266-267)

La obra de Enríquez Gómez supone el ejemplo más claro de que, para confeccionar una colección de este tipo, no es necesaria la novela corta. Como en otros casos, probablemente el formato elegido tiene que ver con encontrar una vía de publicación para ciertos textos, tanto teatrales como líricos (Díez Fernández, 1994: 132-133)¹⁴⁴.

Si la mayoría de las colecciones que solo interpolan obras de un género son colecciones de novelas, un caso excepcional son las *Academias del Jardín*, de Salvador Jacinto Polo de Medina (1630¹⁴⁵). Como el propio título indica, de nuevo el marco adopta forma de academia ficticia, en el que se introducen únicamente materiales poéticos. José María de Cossío pensó que algunos de los versos podrían pertenecer a otros autores, ocultos bajo seudónimo, de manera que la obra podría estar representando una reunión académica real (1939: 160, *apud.* Rodríguez Cáceres, 2013: 119), algo que Rodríguez Cáceres cree posible.

Otra academia singular es la de *La cintia de Aranjuez* (1629), ya citada en nuestro trabajo¹⁴⁶, que habitualmente se ha considerado como novela pastoril. No obstante, como decíamos, se trata en realidad de una simulación de la vida bucólica: es decir, de un grupo de cortesanos que representan una «fingida arcadia». La situación se utiliza de nuevo para insertar numeroso material poético

¹⁴⁴ Pese a que pudiera parecer una obra poco conocida, las *Academias morales de las Musas* han gozado de una notable atención crítica. Por ejemplo, en una tríada de trabajos, Ignacio Díez Fernández (1994), Álvaro Alonso Miguel (1994) e Isabel Colón Calderón (1994) se han ocupado de los distintos géneros de la colección. Además, gozamos de una muy reciente edición, dirigida por Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (2015).

¹⁴⁵ Montero Reguera (2006: 174) anota una edición de 1627, también en Madrid pero a costa de Francisco González, que nos ha sido imposible encontrar. El crítico se basa en el catálogo de Anne Cayuela (1996), en el que la única edición de *Academias del jardín* es la de 1630 (1996: 365).

¹⁴⁶ Cfr. *supra* I.3.1.

como ficciones secundarias. El caso de *La cintia de Aranjuez* recuerda al de otras obras en las que el primer nivel ficcional se encuentra a medio camino entre una trama principal y un marco. Hay una trama con cierto desarrollo, pero que pronto se convierte en una justificación para interpolar metaficciones, esta vez de tipo poético. El límite es difuso, como muestra, por ejemplo, la consideración de colección que da Festini (2008: 238) a *Las harpías en Madrid* (1631), de Castillo Solórzano, cuya trama principal funciona a veces como marco. Las palabras de Antonio Enríquez Gómez en el prólogo de las *Academias de las musas morales* resultan reveladoras en este sentido, en tanto que considera *La Arcadia* y *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, en la misma estirpe que colecciones como los *Cigarrales*, el *Para todos* o el *Para algunos*.

En este tipo de obras resulta muy difícil delimitar si el nivel ficcional de primer grado está puesto al servicio de la interpolación, o si en cambio, la trama tiene una entidad propia que tiene en ocasiones función de marco. En el caso de Salas Barbadillo, los dos extremos serían, por ejemplo, *Casa del placer honesto* y *La ingeniosa Elena*, y entre ellos situaríamos *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*. En el *Caso de la cintia de Aranjuez*, un motivo para que la obra pueda estudiarse desde el punto de vista de una colección es que, como indica Milagros Rodríguez Cáceres (2013: 108-109), el propio autor reconoce que ha ideado el marco para poder publicar los versos que tenía escritos anteriormente:

Confesaré a vuestra merced que todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hacerlos tolerables, los engarcé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados. Si alguno reparare en la falta de unión, aunque he procurado que sea menester intención para echarla menos, disculpárame esta confesión. (Corral, 1945: 21)

En resumen, a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII encontramos colecciones que contienen novelas cortas de manera exclusiva, pero también, y de forma muy frecuente, colecciones que contienen obras narrativas,

dramáticas y poéticas en niveles variados; existen también colecciones que únicamente interpolan versos, y si no existen colecciones exclusivas de comedias es probablemente porque ya existía un género que podía considerarse como tal: la parte de comedias, que contenía, como en una colección sin marco, doce obras teatrales (Piqueras Flores, 2016c), y que se había empezado a desarrollar apenas unos años antes¹⁴⁷. En este sentido, no parece casualidad que Tirso de Molina, cuando en el prólogo de los *Cigarrales* habla de la publicación de su colección de novelas, lo haga justo después de anunciar la primera *Parte* de sus comedias:

Puédote afirmar que está ya comenzada; y en tanto que se perficiona, dadas a la imprenta *Doce comedias*, primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trecientas que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades. También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce novelas*. (Molina, 1996: 108)

La comparación entre *Corrección de vicios*, *Casa del placer honesto* y *Fiestas de la boda* nos ha indicado que el tipo de colecciones desarrolladas en los primeros años del Barroco español admitían cualquier tipo de género, de forma pura o mezclada. No es posible entonces hablar de colecciones de novela corta si no es para referirse a un subtipo, el que contiene únicamente novelas cortas, que no es, ni mucho menos, mayoritario. Por lo tanto, se hace necesario encontrar una terminología alternativa que dé cuenta de esta realidad literaria. El término más usual para las colecciones que mezclan en su interior varios tipos de género ha sido el de «miscelánea», precisamente porque hace referencia a esa mixtura. Así, además de las referencias para las obras de Salas Barbadillo, como las de Cirnigliario (2015: 145), Muzy (2007: 85) o Cayuela (201)¹⁴⁸, el vocablo «miscelánea» se ha utilizado para las colecciones de Tirso —aunque más para el *Deleitar aprovechando* que para los *Cigarrales de Toledo* (Oltra, 1985; Fernández Nieto, 1985, Palomo, 1999: 243)—, o para la de Antonio Enríquez Gómez (Rodríguez

¹⁴⁷ Cfr. *supra* I.3.2.

¹⁴⁸ Cfr. *supra* III.4.

Cáceres, 2013: 105). De hecho, es el término habitual para las obras que no contienen novelas cortas, o que las contienen pero en una proporción menor.

No obstante, el significado de «miscelánea» remite a un género diferente, bien definido: las misceláneas culturales que aparecen durante el Renacimiento (Rallo, 1984, Alcalá Galán, 1996), que tienen un espíritu literario distinto, centrado en la erudición, y que continúan publicándose a lo largo del XVII. En este sentido, declara Jonathan Bradbury:

Habría que adoptar de todas formas una formulación heurística que permita identificar las misceláneas del XVII, y propongo que esta identificación se efectúe a través de una consideración de la medida en que una presunta miscelánea tardía preserve la función fundamental de las misceláneas tempranas: la colección y transmisión a lectores medios de hechos y datos normalmente fuera de su alcance, con un énfasis particular en materias eruditas. Según este acercamiento, no calificaríamos como misceláneas, por ejemplo, las dos obras de Tirso que contienen novelas. El uso explícito que hace fray Téllez del término “miscelánea” [...] en la dedicatoria del *Aprovechar deleitando* (1635) no representa una adscripción genérica, sino que se refiere a la hibridación de temas sacros y a la forma literaria de la novela corta, mientras que los *Cigarrales de Toledo* (1624) [...] sólo coquetean con la erudición. Tirso escribe que los protagonistas de los *Cigarrales* rivalizan con los autores emblemáticos de misceláneas clásicas, conduciendo «disputas tan curiosas como claras que pudieran dar envidia a las *Noches áticas* de Aulo Gelio y *Días saturnales* de Macrobio» (Molina 1996: 232), pero el autor no transcribe estos debates, dándole preferencia a contenidos literarios. (2014: 211-212)

Y añade, en una cita que concierne a Salas Barbadillo y a *Casa del placer honesto*:

En el libro de Velázquez [*El filósofo de la aldea*] el debate erudito se concibe como un pasatiempo sano, como en la *Casa del placer honesto* (1620) de Salas Barbadillo, aunque en la *Casa*, como en los *Cigarrales*, sólo se alude a la erudición, sin que el autor presente ejemplos de discusiones intelectuales. (Bradbury, 2014: 217)

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, por su parte, es consciente del significado más preciso del término «miscelánea» en el ámbito de la literatura del Siglo de Oro español, pero defiende su uso precisamente a partir de los estudios de Bradbury:

A pesar de que no podemos considerar en modo alguno estos volúmenes recopilatorios como «non-fictional, prose works» [Bradbury, 2010: 1067], característica que algunos críticos han considerado inherente al género de la miscelánea, no parece prudente dejar fuera de ella por ese motivo obras literarias como las que acabamos de citar en las páginas anteriores. A fin de cuentas, todas comparten el interés —expuesto de manera más o menos natural— por la difusión de conocimientos a partir de una mezcla de asuntos diferentes «thematically, formally, and structurally» [Bradbury, 2010: 1062], siempre con el fin de que «each and every reader may find something of interest» [Bradbury, 2010: 1063]. En consecuencia, y aunque somos muy conscientes de la problemática que entraña el término con que designar el género [Rallo Gruss [...], 1984; Bradbury, 2010; Cayuela, 2013: 72-75], hay que resaltar también que ello no ha sido obstáculo para que la crítica especializada haya identificado —como muy probablemente también hizo el lector del XVII— con el marbete de «miscelánea» —o miscelánea literaria, si se prefiere— las obras de Tirso de Molina, Cubillo de Aragón [Fernández Nieto, 1985; Oltra, 1985] o Pérez de Montalbán. (2015: 484).

El planteamiento de Sánchez Gómez-Ferrer muestra, sin duda, ventajas: «miscelánea» quedaría como un término global y «miscelánea literaria» como un subtipo particular. Es cierto, además, que el género de la «miscelánea cultural» (término que, suponemos, quedaría reservado para las que fueran no literarias) es muy cercano a algunas de las obras aquí referidas, sobre todo, de la segunda década del siglo XVII¹⁴⁹, en las que lo literario tiene un interés menor. Además, hay algunas obras que pertenecen al ámbito de lo literario, pero en las que los elementos propios del género erudito tienen un mayor desarrollo, como

¹⁴⁹ Tal y como hemos visto: *cfr. supra* III.1.1.

El filósofo del aldea (1625), citado por el propio Bradbury, y la *Guía y avisos de forasteros* (1620), creaciones algo alejadas del resto de colecciones aquí estudiadas¹⁵⁰, escritas probablemente por el mismo autor (González Ramírez, 2015). Otros casos en los que el componente de erudición es relevante en el interior de una colección literaria son el *Para todos*, de Pérez de Montalbán¹⁵¹, y su respuesta por parte de Matías de los Reyes, el *Para algunos* (Gómez Moral, 2014). Patricia Fernández Melgarejo llama a estos libros «libros mixtos» frente a las «misceláneas verdaderas»¹⁵². En este aspecto, sería útil diferenciar el género «miscelánea», que ha de reservarse únicamente a las obras de no-ficción pensadas como un compendio de conocimientos, de la «forma miscelánea»¹⁵³, que es la que adquieren obras de diferentes géneros, que tienden a mezclar diversos materiales.

Más allá de lo confuso del término, «miscelánea» conlleva otros problemas. Ciertamente, permite diferenciar entre las colecciones de novelas cortas y las colecciones que no contienen (únicamente) novelas cortas, pero esa distinción es también conflictiva: volviendo al ejemplo de Salas Barbadillo, ¿están más cerca *Fiestas de la boda* y *Casa del placer honesto* entre sí que de *Corrección de vicios* simplemente porque insertan ficciones de distinto tipo? ¿Son muy diferentes, entonces, las colecciones de Castillo Solórzano que contienen comedias, como *Fiestas del jardín*, de las que no lo hacen, como *La quinta de Laura*? Y además, ¿cómo denominamos entonces a las colecciones que contengan únicamente poesía en su interior, como *Academias del Jardín*, de Salvador Jacinto Polo Medina? Nos parece necesaria una alternativa terminológica.

La gran mayoría de las obras a las que nos referimos —y, concretamente, las tres de Salas Barbadillo analizadas, que junto con otras, abren el género—

¹⁵⁰ El caso de la *Guía y avisos de forasteros* ha sido considerado por Gómez (2015a: 22-23) como un híbrido entre diálogo y *novella*, en la línea de los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Hidalgo y de las *Noches de invierno* de Eslava.

¹⁵¹ Solo hace falta compararlo con sus *Sucesos y prodigios de amor* para notar la diferencia.

¹⁵² En este sentido, otro libro claramente mixto (aunque no mezclado), sería los *Discursos morales*, de Juan Cortés de Tolosa (1617), en el que una parte pertenece al género de la miscelánea cultural y otra puede entenderse como una colección de novelas. Cfr. *supra* III.1.1.

¹⁵³ En la misma línea de la distinción entre el «diálogo» como género y la «forma dialogada» hecha por Jesús Gómez (2015: 43).

tienen un marco que sirve como vehículo para interpolar obras literarias. Estas obras se insertan dentro de la ficción, es decir, aparecen como metaficciones, en el sentido que hemos venido utilizando a lo largo de este trabajo y que hemos explicado en I.4. Hasta el momento, hemos utilizado expresiones como «colecciones» que contienen novelas cortas, «dramáticas» o «líricas». El rasgo que les une, sin embargo, es la presencia de ficciones dentro de la ficción, sean del tipo que sean. Por ello, proponemos llamarlas simplemente «colecciones de metaficciones» o «colecciones de metaficción»,¹⁵⁴ término válido tanto para aquellos textos que contienen únicamente novelas cortas como para los que contienen otro tipo de géneros.

Una vez establecida la terminología general, es posible distinguir, por un lado, entre colecciones de metaficción misceláneas¹⁵⁵, que serían aquellas que contienen ficciones secundarias de varios géneros; y por otro, entre colecciones de metaficción puras: aquellas colecciones que interpolan únicamente un género, como *Corrección de vicios*, y que podrían llegar a ser de novela corta, de teatro o de poesía. Además, el término «metaficción» hace referencia a un marco, en tanto que se refiere a la ficción dentro de la ficción; por lo tanto, se excluyen de esta clasificación las colecciones de novela corta sin marco, como las *Novelas ejemplares* (a excepción, claro está, de *El casamiento engañoso*).

No obstante, en la línea de la taxonomía propuesta, resulta lógico denominar a textos como el de Cervantes «colecciones de ficciones», con la ventaja de que el término es válido no solamente para colecciones que contienen novelas cortas, sino también otros géneros. Así, las novelas cortas de Lope de Vega —cuya publicación hacía imposible su ubicación dentro de una tipología común a la de otras novelas cortas— estarían dentro de colecciones de ficciones, pues es esto lo que son simplemente tanto *La Filomena* (1621) como *La Circe* (1624): colecciones de ficción misceláneas. Por otro lado, sería posible también

¹⁵⁴ Usamos el complemento del nombre en singular, tal y como se hace a veces al usar «colección de novela corta» (Montero Reguera, 2006: 171), en tanto que, cuando el término se escribe en plural permite adjetivarlo sin confusiones sintácticas.

¹⁵⁵ Lexema usado aquí no como sustantivo, para referirse a un género, sino como adjetivo, para aludir a la forma.

incluir dentro de las colecciones de ficción pura, pero de teatro, las partes de comedia, publicadas desde principios de siglo XVII, aunque teniendo en cuenta la historia del género, nacido previamente y a espaldas de los autores, conviene ser cautelosos con la identificación.

Además de clasificar todas estas obras de modo satisfactorio, la terminología propuesta responde al espíritu de la *variatio* barroca, que tiende a incluir varios textos en un mismo libro, a menudo valiéndose del juego de espejos de la metaficción, tan característico de la época. Corre el riesgo de resultar quizá demasiado laxa, pero desde luego «colección de metaficciones» resulta más precisa que «miscelánea» o que cualquier otra variación como «forma mixta novelesca» —utilizado por Fernández Nieto para referirse a *Casa del placer honesto* (1983: 190)—, y sobre todo, que «colecciones de novelas cortas» para referirse a obras que contienen además otras metaficciones.

En cuanto a «colecciones de ficciones», la amplitud para interpretar el término es mayor, en tanto que el marco, elemento que servía para singularizar las colecciones de metaficciones, no está presente. Nos referimos con «colecciones de ficciones» a aquellas obras de la época que contienen en su interior distintas ficciones, sin que ninguna de ellas funcione como encuadre para las demás. El término está pensado para aquellos textos que presentan una unión poética, sea del tipo que sea, como las *Novelas ejemplares* de Cervantes, una colección de ficciones pura, no miscelánea, porque todas sus ficciones son de un género: la novela. No obstante, resulta muy difícil establecer unos límites claros para dejar fuera aquellas obras que aparecen unidas por un motivo simplemente editorial. Por ejemplo, ¿serían la segunda parte de *El caballero puntual* y la comedia *Los prodigios del Amor* una colección de dos ficciones? Dependería de si Salas tuvo alguna razón poética para unir las dos obras en un solo libro o de si el motivo era puramente comercial¹⁵⁶.

¹⁵⁶ En este caso concreto, como hemos dicho, nos inclinamos a pensar que la presencia de *Los prodigios del amor* al final del *Caballero puntual* ha de entenderse como una variante del resto de metaficciones interpoladas dentro del texto principal.

Si entendiéramos como colección de ficciones cualquier obra que tenga varias ficciones yuxtapuestas¹⁵⁷, independientemente del motivo, habría que considerar dentro del género, por ejemplo, muchas de las publicaciones de Lope de Vega, que desde principios del XVII siguió una estrategia editorial en la que se unían textos sin relación alguna. Así, habría que considerar textos mucho más tempranos que los que estamos teniendo en cuenta aquí. No obstante, en un caso como el de Lope, el término está pensado para explicar casos como *La Filomena* y *La Circe*, textos inclasificables hasta ahora. Tanto una como otra contienen varias ficciones sin un engarce unificador, pero, sin embargo, hay dos elementos que las vinculan entre sí: la presencia de las novelas dirigidas a Marcia Leonarda (lo que habitualmente se ha llamado *Novelas a Marcia Leonarda*) y el comentario en *La Circe* del soneto «La calidad elemental resiste», incluido con anterioridad en *La Filomena* (Campana, 2000: 428)¹⁵⁸. Así, la conexión entre ambas colecciones dota indirectamente a cada una de ellas de una entidad propia.

Para evitar abusos y sobreinterpretaciones por la posible inespecificidad, ha de entenderse que el lexema «colección» remite a un significado limitado, el de la primera acepción que recoge el *DRAE*: «Conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase». Tomando en consideración esta matización, que posibilita que los términos no tengan un significado demasiado ambiguo, especialmente en el caso del subtipo «colecciones de ficción misceláneas», la propuesta puede resultar válida para definir de manera satisfactoria el género estudiado.

¹⁵⁷ Término tomado de Palomo (1976).

¹⁵⁸ Este soneto, especialmente querido por Lope, había aparecido por primera vez en *La dama boba*.

IV.3 COLECCIONES DE FICCIONES Y METAFICCIONES (1613-1635)

A continuación, presentamos un listado de las colecciones de ficciones y metaficciones desde 1613 a 1635. El intervalo elegido no es arbitrario. Para fechar las obras se toma siempre el año de publicación, de forma que se subraya el componente editorial del género, que tuvo también una importancia considerable. Así, se consideran las *Novelas ejemplares* de Cervantes la primera colección de ficciones. No incluimos obras que se suelen considerar antecedentes del género. Un caso que a menudo se ha considerado especial son las *Noches de invierno* de Eslava, pero, si tomáramos en consideración la obra del escritor navarro, deberíamos tener en cuenta, por ejemplo, el *Viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas: obra en forma de diálogo a cuatro en el que se interpolan numerosas loas dramáticas, que fue además uno de «los *best-seller* de principios de siglo» (Gómez Sánchez-Ferrer, 2015: 349). Tampoco consideramos obras con metaficciones en las que la ficción de primer grado tenga un papel relevante y no mayoritariamente funcional, como, por ejemplo, el *Quijote*, *La selva de aventuras*, *La Diana* o *La ingeniosa Elena*, por citar unos pocos, por más que haya algunos casos en el que los episodios, independientes, parezcan amenazar con tomar el control de la obra, como en *La Arcadia* de Lope o en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*.

La lista abarca hasta 1635 por tres razones: es la fecha de la muerte de Salas Barbadillo, y el año en que se publica su última colección, *Coronas del*

Parnaso ya póstuma; es también la fecha del fallecimiento de Lope de Vega; y es el año en que concluye la prohibición para imprimir novelas y comedias en el reino de Castilla tomada por la Junta de Reformación, que había durado diez años¹⁵⁹. Según Cayuela (1993), la prohibición condicionó sustancialmente la prosa de ficción de la década. Por lo que respecta a las colecciones de ficciones y metaficciones, durante esos años desapareció de los títulos cualquier alusión al término «novela», tan frecuente los años anteriores. La primera colección impresa que lo recupera, ya en 1635, son las *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales*, de Ginés Carillo Cerón, cuyo privilegio estaba firmado desde enero de 1633. Hay varias obras que, estancadas en su proceso de publicación, tardaron varios años en ver la luz. Algunas de ellas solo pudieron ser publicadas tras el fin de la prohibición, como *El Menandro* de Matías de los Reyes, cuya aprobación se firmó en 1624 y que sin embargo no fue impreso hasta 1636 (por esa razón, es el único título de nuestra lista que sobrepasa el límite de 1635).

La prohibición pudo condicionar el desarrollo de colecciones de ficción y metaficción misceláneas. Hasta el año 1624, las colecciones publicadas eran casi siempre de novelas cortas: es lo que tienen en común las obras de Cervantes, Cortés de Tolosa, Ágreda y Vargas, Liñán y Verdugo, Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, Camerino, Pérez de Montalbán, Piña y de los Reyes publicadas hasta la fecha. Los tres últimos autores resultan significativos, porque sus colecciones posteriores serán de carácter mixto, no solo porque las ficciones interpoladas pertenecerán también a otros géneros literarios, sino también porque, en el caso de Pérez de Montalbán y de Matías de los Reyes, sus obras se acercarán más a las misceláneas culturales.

No obstante, la existencia de *Casa del placer honesto* y de *Fiestas de la boda* —así como de los *Cigarrales de Toledo*, publicada más tarde— prueban que antes de la prohibición ya se habían sentado las bases de las colecciones de metaficción misceláneas. En este sentido, el afán innovador de Alonso Jerónimo de

¹⁵⁹ Además, en palabras de Begoña Ripoll: «Siempre se ha considerado este mismo año, el mismo de la muerte de Salas Barbadillo y de la publicación del *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina, como el límite del apogeo de la novela» (1991: 15).

Salas Barbadillo fue decisivo para la creación de un género que pudiera contener, en la época más importante de la historia de la literatura española, todas las formas de ficción.

- 1613 : Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta
- 1615: Alonso J. de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- 1617: Juan Cortés de Tolosa, *Discursos morales*, Zaragoza, Juan de Lanaja.
- 1620: Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1620: Alonso J. de Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1620: Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1620: Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales*, Madrid, Tomás Iunti.
- 1621: Lope de Vega, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1622: Alonso J. de Salas Barbadillo, *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1622: Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular*, Madrid, Viuda de Fernando Correa Montenegro
- 1623: Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*, Zaragoza, Juan de Larumbe.
- 1624: José Camerino, *Novelas amorosas*, Madrid, Tomás Iunti.
- 1624: Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, Juan González.
- 1624: Juan de Piña, *Novelas ejemplares y prodigiosas*, Madrid, Juan González.
- 1624: Matías de los Reyes, *El curial del Parnaso*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.

- 1624: Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez.
- 1624: Lope de Vega, *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín
- 1625: Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1625: Mateo Vázquez, *El filósofo del aldea*, Madrid, Diego Flamenco.
- 1626: Alonso de Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, Madrid, Francisco González.
- 1627: Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez.
- 1627: Juan de Piña, *Varias fortunas*, Madrid, Francisco González.
- 1627: Gabriel Bocángel y Unzueta, *Rimas y prosas*, Madrid, Juan González.
- 1628: Juan de Piña, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1629: Gabriel del Corral, *La cintia de Aranjuez*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1629: Alonso de Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, Valencia, Miguel Sorolla.
- 1629: Juan de Piña, *Segunda parte de los casos prodigiosos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1630: Salvador Jacinto Polo de Medina, *Academias del jardín*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1631: Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas.
- 1631: Jacinto Manuelda, *Bureo de las musas del Turia*, Valencia, Miguel Sorolla.
- 1632: Pedro Castro y Añaya, *Las auroras de Diana*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1632: Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino.

- 1633: Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las musas*, Madrid
- 1634: Alonso de Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparsa.
- 1634: Alonso J. de Salas Barbadillo, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1635: José Ortiz de Valdivieso y Aguayo, *Discursos ejemplares*, Jerez de la Frontera, Fernando Rey.
- 1635: Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1635: Alonso J. de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1635: Ginés Carrillo Cerón: *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales*, Granada, Blas Martínez.
- 1636¹⁶⁰: Matías de los Reyes, *El Menandro*, Jaén, Francisco Pérez de Castilla.

¹⁶⁰ Aunque se excede de los límites que nos hemos autoimpuesto, *El Menandro* estaba listo para su impresión en 1624. De hecho, una de las aprobaciones la firma Salas Barbadillo.

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro trabajo hemos analizado la conformación de un género que se desarrolla durante las primeras décadas del siglo XVII (quizá la época de mayor esplendor de la literatura española): colecciones que contienen ficciones, articuladas a menudo desde un marco también de carácter ficcional. Nuestra investigación ha tomado como base la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, uno de los primeros cultivadores de este tipo de literatura.

En la primera parte hemos partido de un análisis del contexto histórico para estudiar la influencia del desarrollo del sistema cortesano (I.2) en los diferentes materiales literarios que llegarán a formar parte de las colecciones (I.3). Nos hemos centrados especialmente en aquellos aspectos que inclinan a cierta literatura barroca a convertirse en metaficciones, es decir, en ficciones dentro de otra ficción (I.4).

Las colecciones objeto de estudio de este trabajo se han entendido casi siempre desde el ámbito de la novela corta, sin tener en cuenta que gran parte de las obras que conforman el género incluyen también elementos dramáticos y líricos, no como elementos accesorios sino al mismo nivel que las narraciones. La visión ha estado motivada posiblemente tanto por la importancia de la influencia italiana (el modelo del *Decameron*) como por la relevancia de la que se ha considerado la primera obra del género (el modelo de las *Novelas ejemplares*).

Quizá la grandeza de Cervantes y Boccaccio ha funcionado como un polo de atracción para la crítica, inclinándola hacia la narrativa, en detrimento del teatro y la poesía. Es cierto, no obstante, que la primera forma que adquiere el género literario que nos interesa es la de colecciones de novelas cortas. Con todo, este subtipo presentaba también notables carencias en su estudio. Por ello, en los apartados III.1.1 y III.1.2 hemos intentado delimitar la forma en la que surge y cuáles son los primeros textos del género.

En primer lugar, ha sido necesario diferenciar dos conceptos: el de novela corta y el de colecciones de novelas cortas, en tanto que en muchas ocasiones la parte y el todo se han confundido, dando lugar a no pocas ambigüedades. En segundo lugar, hemos diferenciado aquellas obras que verdaderamente pertenecen al universo de las colecciones de novelas de las que se insertan en otra estirpe distinta: la de la miscelánea cultural de tradición renacentista. El resultado ha sido esclarecedor, porque ha permitido poner en evidencia que durante la segunda década del siglo XVII solo se publicaron dos colecciones de novelas cortas *strictu sensu*: una sin marco —las *Novelas ejemplares*, de Cervantes— y otra con él —*Corrección de vicios*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo—, además de los *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa, libro que puede considerarse un híbrido entre las colecciones de novelas y las misceláneas culturales.

El nacimiento de las colecciones de novelas cortas se ha relacionado, como decíamos, con el nacimiento de la propia novela corta, que encuentra su primer lugar dentro ficciones de mayor extensión como elemento accesorio. Esta situación se vincula a la preceptiva clásica sobre la relación entre fábula y episodios, que desarrolló una fuerte polémica en torno a la épica en verso en la Italia del Quinientos, cuyo eco influyó en la literatura española de principios del XVII. Desde este punto de vista hemos analizado las tres primeras publicaciones de Salas Barbadillo: *Patrona de Madrid restituida* (II.1), que es precisamente un poema épico, *La ingeniosa Elena* (II.2) y *El caballero puntual* (II.3).

El capítulo de *Patrona de Madrid restituida* es el primer análisis completo del poema épico hasta el momento; el dedicado a *La ingeniosa Elena* reivindica la

segunda versión de la obra —única autorizada por Salas—, en la que aparecen numerosas interpolaciones denostadas por la crítica por no guardar relación con la trama principal; en la misma línea, el capítulo de *El caballero puntual* analiza las diferencias estructurales entre la primera parte de la novela, que contiene episodios que se presentan en el mismo nivel narrativo, y la segunda, que es más proclive a la inserción de textos como ficciones dentro de la ficción, es decir, lo que hemos llamado metaficciones (I.4). Las tres obras además dan cuenta, desde puntos de vista diferentes, de la influencia ejercida por la nueva situación cortesana de la ciudad de Madrid en el desarrollo de la literatura de la época.

A partir del análisis de *Patrona de Madrid restituida*, de *La ingeniosa Elena* y de las dos partes de *El caballero puntual* puede verse cómo los episodios se independizan y cobran, con su autonomía, una mayor relevancia. Una vez que no existe ninguna vinculación directa entre fábula y episodios, sino que estos se articulan como metaficciones, pueden ser de una naturaleza genérica distinta a la obra en la que se insertan, y además, cobrar un protagonismo que puede llegar a eclipsar el nivel primario, como en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (II.4). De esta forma, el nacimiento de las colecciones barrocas no tiene solo que ver con una agrupación de obras independientes, sino con el cambio de estatus de episodios integrados en obras más extensas. Además, este punto de vista explica la posibilidad de que las colecciones no sean únicamente de novelas cortas sino de cualquier tipo de género.

En la tercera parte se estudian las tres primeras colecciones de Salas Barbadillo. En *Corrección de vicios* (III.1) se subraya la creación de un marco interlocutivo (III.1.3), así como la naturaleza escrita de las ficciones interpoladas. Además, una vez analizadas las ocho novelas contenidas en la obra, se propone una interpretación abarcadora de la novela corta, resaltando que su carácter urbano es el nexo común que une a novelas amorosas (que tradicionalmente han sido consideradas el estándar del género) con las novelas de burlas e incluso con novelas de rasgos picarescos (III.1.5).

En *Casa del placer honesto* (III.2) se analiza el marco en forma de academia, que, por su naturaleza, permite abrir por primera vez en la historia del género una puerta a que las metaficciones de carácter lírico y dramático ocupen el mismo nivel que las de carácter narrativo. Además, a propósito de la naturaleza exclusivamente masculina del marco, se estudia la posición de Salas Barbadillo sobre la participación de la mujer en la práctica literaria (III.2.8): frente a lo que sostiene la crítica, ni Salas fue un misógino furibundo ni compartía la idea de sus personajes sobre la necesidad de dividir el placer literario por sexos.

En *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (III.3) se analiza por un lado la creación de un marco como festejo, que posibilita que las metaficciones dramáticas tengan un papel primordial (III.3.3), y por otro la vuelta a un motivo tradicional, como el alivio de caminantes, más propicio para la interpolación de novelas y poemas (III.3.4).

El conjunto de la tercera parte estudia en profundidad tres obras prácticamente desatendidas por la crítica, al menos desde los primeros años del siglo xx. La comparación entre ellas (III.4) pone de manifiesto la problemática de la terminología para definir las y la necesidad de agruparlas bajo una misma denominación. Dado que las etiquetas utilizadas hasta ahora («colecciones de novela corta» y «misceláneas») se muestran ambiguas y/o incapaces de englobar bajo un mismo marbete obras de la misma naturaleza, y dado que las colecciones analizadas se definen fundamentalmente por insertar ficciones dentro de otras ficciones, proponemos el sintagma «colección de metaficciones» para definir el género; asimismo, planteamos también el término «colección de ficciones» para aquellas obras que carecen de marco (IV.2). Por último, presentamos en un apéndice un listado de las colecciones de ficciones y metaficciones publicadas entre 1613 y 1635. Los datos (IV.3) confirman la importancia de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en la configuración de un género que tiene como centro la literatura.

Oxford, septiembre de 2016.

CONCLUSIONI

Nel corso del nostro studio abbiamo analizzato la conformazione di un genere che si sviluppa durante i primi decenni del Seicento (forse il periodo di massimo splendore della letteratura spagnola): raccolte che contengono finzioni, spesso articolate all'interno di una cornice, anch'essa di finzione. Il punto di riferimento della nostra ricerca è stata l'opera di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, uno dei primi a coltivare questo tipo di letteratura.

Nella prima parte del presente lavoro, partendo dall'analisi del contesto storico, abbiamo studiato l'influenza dello sviluppo del sistema cortigiano (I.2) nei vari materiali letterari che faranno parte delle raccolte (I.3). Abbiamo dedicato particolare attenzione agli elementi che contribuiscono a far sì che alcune forme letterarie barocche diventino metafinzioni, cioè, finzioni all'interno di un'altra finzione (I.4).

Le raccolte che studiamo nel presente lavoro sono state quasi sempre interpretate dalla critica come appartenenti al genere della novella, senza considerare che gran parte delle opere che conformano il genere includono anche elementi drammatici e lirici, non come elementi accessori, ma allo stesso livello delle narrazioni. È probabile che tale interpretazione sia discesa sia dall'importanza dell'influenza italiana (il modello del *Decameron*), sia dalla rilevanza attribuita alla raccolta considerata dai critici come la prima opera del genere (il modello delle *Novelas ejemplares*). Forse la grandezza di Cervantes e

Boccaccio ha funzionato come un polo di attrazione per la critica, facendola propendere per la narrativa, a scapito del teatro e della poesia. Comunque è vero che la prima forma che questo genere letterario assume è quella delle raccolte di novelle. Tuttavia, anche lo studio di questo sottotipo presentava notevoli carenze, e per questo motivo nei paragrafi III.1.1 e III.1.2 abbiamo cercato di definire il modo in cui nasce e di individuare quali sono i primi testi appartenenti al genere.

Prima di tutto, è stato necessario distinguere le novelle dalle raccolte di novelle, dal momento che in molte occasioni la parte e il tutto sono stati confusi, generando non poche ambiguità. In secondo luogo, abbiamo differenziato le opere che veramente appartengono all'universo delle raccolte di novelle da quelle che si inseriscono in un genere diverso: le miscellanee culturali di tradizione rinascimentale. Il risultato è stato in tal senso chiarificatore, perché ci ha permesso di evidenziare che durante il secondo decennio del XVII secolo furono pubblicate in realtà solo due raccolte di novelle *strictu sensu*: una senza cornice (le *Novelas ejemplares*, di Cervantes) e un'altra con (*Corrección de vicios*, di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo), oltre i *Discursos morales* di Juan Cortés de Tolosa, libro che può essere considerato come un ibrido tra le raccolte di novelle e le miscellanee culturali.

La nascita delle raccolte di novelle è stata legata, come dicevamo, alla nascita della novella in spagnolo, che trova il suo primo spazio all'interno di finzioni più lunghe come elemento accessorio. Questa situazione si collega alla precettistica classica riguardante la relazione tra fabula ed episodi, che causò una grande polemica intorno all'epica in versi nell'Italia del Cinquecento, il cui eco influenzò la letteratura spagnola all'inizio del Seicento. Da questo punto di vista, abbiamo analizzato le tre prime pubblicazioni di Salas Barbadillo: il poema epico *Patrona de Madrid restituida* (II.1), *La ingeniosa Elena* (II.2) e *El caballero puntual* (II.3).

Il capitolo su *Patrona de Madrid restituida* rappresenta la prima analisi completa del poema epico realizzata sino ad ora; il capitolo dedicato a *La ingeniosa Elena* rivendica la seconda versione dell'opera —l'unica autorizzata da Salas—, nella quale figurano numerose interpolazioni non considerate dalla cri-

tica perché non sono in relazione con la trama principale; il capitolo su *El caballero puntual* analizza le differenze strutturali tra la prima parte del romanzo, che contiene episodi allo stesso livello narrativo, e la seconda, più propensa all'inserimento di testi come finzioni all'interno della finzione, cioè, quello che abbiamo chiamato metafinzioni (I.4). Inoltre, le tre opere mostrano, da diversi punti di vista, l'influenza esercitata dalla nuova situazione cortigiana della città di Madrid nello sviluppo della letteratura dell'epoca.

A partire dall'analisi di *Patrona de Madrid restituida*, de *La ingeniosa Elena* e delle due parti de *El caballero puntual* è possibile vedere come gli episodi diventano indipendenti ed acquistano, con l'autonomia, anche una maggiore rilevanza. Una volta che non esiste nessun legame diretto tra fabula ed episodi, ma che questi ultimi si articolano come metafinzioni, possono essere di natura generica diversa rispetto all'opera nella quale inseriscono; inoltre, possono acquisire un protagonismo capace di mettere in ombra il livello primario, come succede in *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (II.4). In questo modo, la nascita delle raccolte barocche non solo è collegata al raggruppamento di opere indipendenti, ma anche al cambiamento di status di episodi integrati in opere più estensi. Inoltre, da questo punto di vista si spiega come sia possibile che le raccolte non siano esclusivamente raccolte di novelle, ma di qualsiasi tipo di genere.

Nella terza parte studiamo le tre prime raccolte di Salas Barbadillo. In *Corrección de vicios* (III.1) evidenziamo la creazione di una cornice interlocutiva (III.1.3) e, al tempo stesso, la natura scritta delle finzioni interpolate. Inoltre, una volta analizzate le otto novelle contenute nell'opera, proponiamo un'interpretazione globale della novella barocca, evidenziando che il suo carattere urbano funge da nesso che collega le novelle amorose (considerate tradizionalmente lo *standard* del genere) con le novelle di beffe e persino con le novelle con caratteristiche proprie della picaresca (III.1.5).

In *Casa del placer honesto* (III.2) analizziamo la cornice rappresentata dall'accademia letteraria che, per la sua natura, consente di aprire —per la prima volta nella storia del genere— una porta affinché le metafinzioni di carattere lirico e drammatico occupino lo stesso livello di quelle di carattere narrativo.

Inoltre, a proposito della natura esclusivamente mascolina della cornice, studiamo la posizione di Salas Barbadillo riguardo la partecipazione della donna nella prassi letteraria (II.2.8): contrariamente a quanto sostenuto dalla critica, Salas non era un rabbioso misogino e non condivideva l'idea espressa da alcuni dei suoi personaggi riguardo alla necessità di dividere il piacere letterario a seconda del sesso.

In *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (III.3) analizziamo, da un lato, la creazione di una cornice intesa come celebrazione, che rende possibile che le metafinzioni drammatiche svolgano un ruolo fondamentale (III.3.3); dall'altro, analizziamo il ritorno di un *leitmotiv* tradizionale —il sollievo dei camminatori— più adeguato all'interpolazione di novelle e di poesie (III.3.4).

La terza parte della tesi è interamente dedicata allo studio di tre opere praticamente dimenticate dalla critica, almeno fino ai primi anni del xx secolo. Il confronto tra di esse (III.4) mette in evidenza i problemi terminologici per una loro corretta definizione e, al tempo stesso, la necessità di raggrupparle all'interno di una stessa denominazione. Dato che le definizioni fino ad ora utilizzate («raccolte di novelle» e «miscellanee») si mostrano ambigue e/o inadatte per la comprensione di opere di analoga natura, e dato che le raccolte analizzate si caratterizzano fondamentalmente per l'inserimento di finzioni all'interno di altre finzioni, proponiamo una nuova espressione per definire il genere: «raccolta di metafinzioni». Al tempo stesso, proponiamo di utilizzare il termine «raccolta di finzioni» per le opere prive di cornice (IV.2). Infine, presentiamo in appendice una lista delle raccolte di finzioni e metafinzioni pubblicate tra il 1613 ed il 1635. I dati raccolti confermano l'importanza di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo nella configurazione di un genere che ha come centro la letteratura.

Villamanrique, ottobre 2016.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO¹⁶¹

- 1609: *Patrona de Madrid restituyda*, Madrid, Alonso Martín.
- 1750: *Patrona de Madrid restituida*, Madrid, Antonio Marín.
- 1979: *Patrona de Madrid restituida*, Madrid, Albatros.¹⁶²
- 1612: *La hija de Celestina*, Zaragoza, Viuda de Lucas Sánchez.
- 1612: *La hija de Celestina*, Lérida, Miguel Menescal.
- 1614: *La ingeniosa Elena*, Madrid, Juan Herrera.
- 1912: *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*, ed. de Fritz Holle, Strasbourg, J. H. Heitz.
- 1943: *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, en Ángel Valbuena Prat (ed.), *La novela picaresca española*, v. 1, Madrid, Aguilar.
- 1983: *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. de José Fradejas Lebrero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- 1985: *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, ed. de Jesús Costa Ferrandis, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses.
- 2008: *La hija de Celestina*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

¹⁶¹ Se citan todas las obras publicadas por Salas Barbadillo en su edición *princeps* por orden cronológico. Siempre que es posible, añadimos a continuación al menos una edición moderna de cada obra y, en cualquier caso, recogemos todas las ediciones citadas en nuestro trabajo.

¹⁶² Edición facsímil de la preparada por Alonso Marín en 1750.

- 1614: *El caballero puntual*, Madrid, Miguel Serrano Vargas.
- 1619: *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del amor*, Madrid, Francisco Abarca de Angulo.
- 1909: *El caballero puntual y Los prodigios del amor*, en Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo II*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, pp. 317-405.
- 2011: *El caballero puntual*, ed. de José Enrique López Martínez, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona (tesis doctoral).
- 1615: *Corrección de vicios*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- 1907: *Corrección de vicios*, en Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, pp. 1-502.
- 1618: *Rimas castellanas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- 1620: *Casa del plazer honesto*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1927: *Casa del plazer honesto*, ed. de Edwin Place, *University of Colorado Studies*, 15.4, Boulder (CO), University of Colorado.
- 1620: *El cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- 2013: *El caballero perfecto*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 17, pp. 765-840.
- 1620: *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas con un tratado del cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta.¹⁶³
- 1974: *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas*, ed. de Marcel Ch. Andrade, Madrid, Castalia.
- 2005: *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. de Florencio Sevilla y Begoña Rodríguez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- 2013: *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 17, pp. 841-978.

¹⁶³ Pese a lo que reza la portada, *El caballero puntual* se publica acompañado de *El gallardo Escaramán* y no de *El caballero perfecto*, que aparece publicado en solitario en el mismo año.

- 2014: *El gallardo Escarramán*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 18, pp. 525-610.
- 1620: *El sagaz Estacio, marido examinado*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- 1924: *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio, marido examinado*, ed. de Francisco de Icaza, Madrid, La lectura.¹⁶⁴
- 1620: *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, Madrid, Andrés de Parra.
- 1902: *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, ed. de Francisco R. Uhagón, Madrid, Tipografía Fontanet.¹⁶⁵
- 1621: *La sabia Flora malsabidilla*, Madrid, Luis Sánchez.
- 1907: *La sabia Flora, malsabidilla*, en Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, pp. 297-502.
- 1621: *El cortesano descortés*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1894: *El cortesano descortés*, en *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 1-154.
- 1621: *El necio bienafortunado*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1894: *El necio bienafortunado*, en *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 156-337.
- 1621: *Triunfos de la beata soror Juana de la Cruz*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 1622: *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 2002: *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, ed. de María Bascuas Domínguez, A Coruña, Universidade da Coruña (tesis de licenciatura)

¹⁶⁴ Reeditada en 1941 y en 1958 en Espasa-Calpe.

¹⁶⁵ Se trata de una tirada no venial de apenas quince ejemplares.

- 1623: *Don Diego de noche*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- 2013: *Don Diego de noche*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- 1627: *La estafeta del dios Momo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez.
- 1968: *La estafeta del dios Momo*, ed. de Alfredo Rodríguez, New York, Las Américas.
- 1634: *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1950: *El curioso y sabio Alejandro*, en Evaristo Correa Calderón (comp.), *Cosumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, t. I, pp. 135-165.
- 1635: *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1924: *La peregrinación sabia*¹⁶⁶ y *El sagaz Estacio, marido examinado*, ed. de Francisco de Icaza, Madrid, La lectura.

¹⁶⁶ Salas Barbadillo incluyó *La peregrinación sabia* en el Plato III de *Coronas del Parnaso*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBALADEJO, Tomás (2011), «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago», en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y M^a Carmen Ruiz de la Cierva (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU ediciones, pp. 22-29.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1996), «Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, pp. 11-20.
- ALEMÁN, Mateo (2012), *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- ALONSO CORTÉS, Nicolás (1930), «Sobre Montemayor y la Diana», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, pp. 353-362.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis y HUERTA CALVO, Javier (2000), *Historia de mil y un Juanes. Onomástica, literatura y folclore*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (1994), «La mezcla de géneros en las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez. 2. La tradición pastoril», en Fernando Díaz Esteban (coord.), *Los judaizantes en Europa y la literatura*

- castellana del Siglo de Oro. I congreso sobre la literatura castellana del Siglo de Oro de los judíos fuera de España*, Madrid, Letrúmero, pp. 35-38.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1985), *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, CSIC.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1988), *Estructuras socioeconómicas de Madrid y su entorno en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1989), *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, Turner.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789), *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Benito Cano.
- ANDRADE, Marcel Ch. (1970), *Una nueva edición de 'El sutil cordovés Pedro de Urdemalas' de Salas Barbadillo, que incluye la comedia 'El gallardo Escarramán'*, Louisiana State University (tesis doctoral).
- ANTONIO, Nicolás (1783-1788), *Bibliotheca Hispana Nova: sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXIV, floruerunt notitia*, Madrid, Joaquín de Ibarra.
- ARATA, Stefano (2004), «Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, v. 1, pp. 33-52.
- ARELLANO, Ignacio (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARNAUD, Émile (1979), *La vie et l'œuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVIII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (tesis doctoral).
- ARNAUD, Émile (1981), «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: epigramas», *Criticon*, 13, pp. 86.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Itsmo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1988), «La ínsula Barataria: la forma de su relato», *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 33-44.

- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2006), "La narración de historias y el modelo pastoril: el caso de la *Galatea*, *Salina: revista de lletres*, 20, pp. 99-108.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2013), *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983), «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, v. 2, pp. 13-29.
- BARBADILLO DE LA FUENTE, María Teresa (1993), «Madrid en la obra de Salas Barbadillo», en Antonio Lorente, José Romera Castillo y Ana María Freire López (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, v. 1, pp. 239-262.
- BARELLA, Julia (1988), «Bibliografía sobre academias», *Edad de Oro*, 7, pp. 189-196.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo del teatro antiguo español*, Madrid, Ribadeneyra.
- BECERRA, Eduardo (2010), «Nuevos paseantes para nuevos paisajes: modernización, espectacularización y virtualización del espacio urbano», en Eduardo Becerra (ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la construcción del espacio urbano*, Madrid, 451 Editores, pp. 11-21.
- BENJAMIN, Walter (1972), *Iluminaciones II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus.
- BLANCO, Mercedes (2000), «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burgillos*», en Maria Grazia Profeti (coord.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, Firenze, Alinea Editrice, v. 1, pp. 219-240.
- BLASCO, Javier (1989), «...“Y lo demás que contiene son episodios” (La fábula y los episodios del *Quijote*)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 18, pp. 19-40.
- BLECUA, Alberto (1983), «Notas para la historia de la novela en España», en Emilio Alarcos Llorach y Fernando Lázaro Carreter (coords.), *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, v. 1, pp. 91-95.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992), *Decameron*, ed. de Vittorio Branca, Torino, Einaudi.
- BOCCACCIO, Giovanni (2005), *Decameron*, ed. y trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.

- BONILLA, Rafael (2007), «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, pp. 91-146.
- BONILLA, Rafael (ed.) (2010), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BONILLA, Rafael (2012), «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282.
- BONILLA, Rafael, RODRÍGUEZ, Begoña y TRUJILLO, José Ramón (coords.) (2012), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2013.
- BOSCÁN, Juan (1999), *Poesía*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal.
- BOURLAND, Caroline B. (1905), *Boccaccio and the 'Decameron' in Castilian and Catalan Literature*, *Revue Hispanique*, 12, pp. 1-231.
- BOURLAND, Caroline B. (1927), *The short story in Spain in the seventeenth century: with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, Northampton, Smith College.
- BRADBURY, Jonathan (2010), «The *miscelánea* of Spanish Golden Age: an unstable label», *Modern Language Review*, 105, pp. 1053-1071.
- BRADBURY, Jonathan (2014), «La narrativa breve en la *miscelánea* del siglo XVII», *Edad de Oro*, 33, pp. 211-224.
- BROWNSTEIN, Leonard (1970), «Unity» and «variety» in the novels of Salas Barbadillo, Bryn Mawr College (tesis doctoral).
- BROWNSTEIN, Leonard (1974), *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor.
- BUOMINI, Carla (2001), *La novela cortesana. Un riflesso del mondo barocco spagnolo*, Pescara, Campus.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2009), «El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*», *La Perinola*, 13, pp. 229-248.
- CALVINO, Italo (2013), *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela.
- CAMPANA, Patricia (2000), «La *Filomena* de Lope de Vega como género literario», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, pp. 425-432.

- CANAVAGGIO, Jean (2006), *Don Quijote, del libro al mito*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Espasa.
- CANO Y URRUETA, Alonso (2014), *Días del jardín*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir (textos)*, 18, pp. 271-524.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012), «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, pp. 5-26.
- CARBULON, Ivan (2009), *Metaliteratura y cultura posmoderna*, Universidad de Granada-Università degli studi di Verona (tesis doctoral).
- CARREIRA, Antonio (2010), «La corte y sus ingenios: escritores madrileños anteriores a 1700, 1ª parte», en Andrés Sánchez Robayna (coord.), *Literatura y territorio: Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, pp. 59-72.
- CASCARDI, Anthony J. (1992), *The Subject of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2005), «Edición, introducción y notas» a Antonio de los Caramancheles, *Pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2008), «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro»; *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 6, pp. 9-28.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2013), «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos», en Isabel Colón Calderón et. al. (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, pp. 225-236.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2016), *Fiestas del jardín*, estudio y edición de Juan Luis Fuentes Nieto, Jaén, Universidad de Jaén (tesis doctoral).
- CAUZ, Francisco A. (1972), *Aspectos de la novelística de Salas Barbadillo*, Rutgers University (tesis doctoral).
- CAUZ, Francisco A. (1974), «Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo», *Anales cervantinos*, 13-14, pp. 165-168.
- CAUZ, Francisco A. (1977), *La narrativa de Salas Barbadillo*, Buenos Aires, Colmegna.

- CAUZ, Francisco (1979), «Salas Barbadillo y la picaresca», en Manuel Criado del Val (coord.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 667-676.
- CAYUELA, Anne (1993), «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29.2, pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne (1996), *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz S. A.
- CAYUELA, Anne (2013), «Coronas del Parnaso y platos de las musas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, una miscelánea polisinodal bajo el reinado de Felipe IV», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, pp. 69-94.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2013), *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- CERVANTES, Miguel de (2015a), *Don Quijote de la Mancha*, ed. coord. por Francisco Rico, Madrid, Espasa-Círculo de Lectores.
- CERVANTES, Miguel de (2015b), *Comedias y tragedias*, ed. coord. por Luis Gómez Canseco, Madrid, Espasa-Círculo de Lectores.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- CHEVALIER, Maxime (1999), *Cuento tradicional, cultura literaria (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CIRNIGLIARO, Noelia S. (2015), *Domus. Ficción y mundo doméstico en el Barroco español*, Woodbrige, Tamesis.
- CIVIL, Pierre (1998), «Devoción y literatura en el Madrid de los Austrias: el caso de Nuestra Señora de Atocha», *Edad de Oro*, 17, pp. 31-47.
- CLOSE, Anthony (2006), «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y

- Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Madrid, Renacimiento, pp. 113-142.
- CLOSE, Anthony (2007a), «Los “episodios” del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticón*, 101, pp. 109-125.
- CLOSE, Anthony (2007b), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CLYMER, Camille (2014), *The representation of culture in Golden Age Madrid: between attraction and repugnance*, University of Nottingham (tesis doctoral).
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (1994), «La mezcla de géneros en las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez. 3. Las elegías», en Fernando Díaz Esteban (coord.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro. I congreso sobre la literatura castellana del Siglo de Oro de los judíos fuera de España*, Madrid, Letrúmero, pp. 97-101.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2013), «Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII», en Isabel Colón Calderón et. al. (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, pp. 137-149.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel et al. (eds.) (2013), *Los viajes de Pampinea: “novella” y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel y González Ramírez, David (eds.) (2013), *Estelas del ‘Decameron’ en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- COPELLO, Fernando (1990), *Recherches sur la nouvelle post-cervantine de 1613 a 1624*, Paris, Université de Paris III (tesis doctoral).
- COPELLO, Fernando (1994), «La femme, inspiratrice et receptrice de la nouvelle au XVIIIème siècle», en Agustín Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.

- COPELLO, Fernando (1996), «Las Aplicaciones de Diego Rosel y Fuenllana: una reflexión sobre la geografía del relato en la España del siglo XVII», en Ignacio Arellano *et. al.* (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Toulouse-Pamplona, GRISO, pp. 129-138.
- COPELLO, Fernando (2001), «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)», *Criticón*, 81-82, pp. 353-367.
- COPELLO, Fernando (2008), «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino*, de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56.1, pp. 155-173.
- COPELLO, Fernando (2009), «Autobiografía, intimismo y publicidad en la periferia de un libro de Ambrosio de Salazar», en M^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 447-468.
- COPELLO, Fernando (2014), «El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama», *Edad de Oro*, 33, pp. 383-394.
- CORRAL, Gabriel del (1945), *La cintia de Aranjuez*, ed. de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, CSIC.
- CORNEJO-PATTERSON, Deanna (1991), *Edición crítica de La estafeta del dios Momo, basada en la edición príncipe de 1627, con introducción, estudio preliminar y notas*, University of New Mexico (tesis doctoral).
- CORTÉS DE TOLOSA, Juan (1617), *Discursos morales*, Zaragoza, Juan de Lanaja.
- COSSÍO, José María de (1939), «Salvador Jacinto Polo de Medina», en *Notas y estudios de crítica literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-128.
- COSTA FERRANDIS, José Jesús (1981), *Utilidad y deleite. La narrativa de Salas Barbadillo en la novela barroca*, Valencia, Universidad de Valencia (tesis doctoral).
- COTARELO, Emilio (ed.) (1907), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I. Corrección de vicios y La sabia Flora, malsabidilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

- COTARELO, Emilio (ed.) (1909), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo II. El caballero puntual y Los prodigios del amor*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- COTARELO, Emilio (ed.) (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly Baillièrre, 2 vols.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez.
- CRUZ, Anne J. (1998), «Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano», *Edad de Oro*, 17, pp. 49-58.
- DADSON, Trevor J. (2000), «'Avisos a un cortesano': La epístola político-moral del siglo XVII», en Begoña López Bueno (coord.), *V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 373-394.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1946), *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988), *El rey se divierte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2003), «Cómo enseñar a hablar a un elefante: un cuento de *La gran sultana*», *Criticón*, 87-88-89, pp. 265-276.
- DÍEZ BORQUE, José María (1977), «Edición, introducción y notas» a Juan de Zabaleta, *El día de la fiesta por la tarde*, Madrid, Cupsa.
- DÍEZ BORQUE, José María (2013), «El negocio teatral de Lope de Vega y Calderón de la Barca», en José María Díez Borque *et al.* (coords.), *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor Libros, p. 37-58.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (1994), «La mezcla de géneros en las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez. 3. Los sonetos», en Fernando Díaz Esteban (coord.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro. I congreso sobre la literatura castellana del Siglo de Oro de los judíos fuera de España*, Madrid, Letrúmero, pp. 131-136.

- DIXON, Victor (1998), «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores», *Diablotexto*, 4/5, pp. 97-115.
- ELIAS, Norbert (1982), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015), *Academia de las musas morales*, ed. coord. por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ESLAVA, Antonio de (1613), *Noches de invierno*, ed. de Julia Barella, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- ESTEVE, Cesc (2005), «El *Pelayo* y la teoría de la épica de Alonso López Pinciano», en Alonso López Pinciano, *Pelayo*, ed. facsímil de Cesc Esteve y Lara Vilà, Vigo, Mirabel, pp. 21-33.
- FABRIS, Angela (2012), «Estrategias narrativas y socioculturales: el pastor de Fíliida de Luis Gálvez de Montalvo», en Wolfgang Matzat y Max Grosse (eds.), *Narrar la pluralidad cultural. Crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 21-34.
- FARIA Y SOUSA, Manuel (1623), *Noches claras*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- FERNÁNDEZ, José Raúl (1972), *La novela picaresca y la pícaro de Salas Barbadillo*, Emory University (tesis doctoral).
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1972), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ MELGAREJO, Patricia (2016), *Historias de amor y celos en la novela corta del Barroco*, Córdoba, Universidad de Córdoba (tesis doctoral).
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Eustaquio (ed.) (1854), *Novelistas posteriores a Cervantes. Con un bosquejo sobre la novela española*, Biblioteca de Autores Españoles, XXXIII, Madrid, Ribadeneyra.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1983), «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», en *El teatro menor en España partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 189-201.

- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1985), «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, pp. 151-168.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo (1991), «La pasión por los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos», *Archivium*, 41-42, pp. 105-124.
- FERRER VALLS, Teresa (1995), «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas», *Journal of Hispanic Research*, 3, pp. 147-165.
- FERRER VALLS, Teresa (1999), «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra*, 10.2, pp. 3-18.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1987), *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus.
- FERRI COLL, José María (2000), «Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los nocturnos de Valencia», en Carlos Alvar y Florencio Sevilla (coords.), *Actas del III Congreso de la Asociación de Hispanistas*, v. 1, pp. 327-335.
- FESTINI, Patricia (2008), *La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (tesis doctoral).
- FESTINI, Patricia (2011), «Fiestas del jardín de Castillo Solórzano: el teatro como centro de la celebración», *Texturas*, 11, pp. 211-225.
- FINELLO, Dominick (2014), *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- FLASKERUD, Dana Lynn (2004), *'La sabia Flora malsabidilla' by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Introduction, Notes and Edition*, Columbia University (tesis doctoral).
- FORMICHI, Giovanna (1973), «Bibliografia della novella spagnola secentesca», en *Lavori Ispanistici*, Messina-Firenze, Casa Editrice d'Anna, pp. 5-105.
- FRAÇON, Marcel (1956), «Sur le sonnet du sonnet», *Modern Language Notes*, 72, pp. 121-124.

- FRADEJAS LEBRERO, José (1983), «Edición, introducción y notas» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1993), «Edición, introducción y notas» de Félix Lope de Vega, *La virgen de la Almudena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- FRENK, Margit (1997), *Entra la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- FUCILLA, Joseph G. (1956), «Sonetti sul sonetto in Italia», en *Studi letterari, miscellanea in onore di Emilio Santini*, Palermo, Manfredo, pp. 227-237.
- FUENTES NIETO, Juan Luis (2014), «Alonso de Castillo Solórzano. Evolución literaria y compromiso teatral en *Fiestas del jardín*», en Carlos Mata Induráin et al. (coords.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- FUENTES NIETO, Juan Luis (2016), '*Fiestas del jardín*', de Alonso de Castillo Solórzano, estudio y edición, Jaén, Universidad de Jaén (tesis doctoral).
- GAGLIARDI, Donatella (2010), «Fortuna y censura de Boccacini en España: una aproximación a la inédita *Piedra del parangón político*», en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro (Barcelona/Gerona, 21-24 octubre 2009)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 191-207.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis (2007), *El pastor de Fílida*, ed. de Miguel Ángel Martínez San Juan, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- GARCÍA, Carlos Javier (2005), «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad», *Revista Anthropos*, 208 (Ejemplar dedicado a Metaliteratura y Metaficción), pp. 65-70.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. y LOBATO, María Luisa (coords.) (2003), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias* (coords.), Valladolid, Junta de Castilla y León.

- GARCÍA GONZÁLEZ, José M. (1994), «Norbert Elias: literatura y sociología en el proceso de la civilización», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 65, pp. 55-78.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2004a), *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2004b), «Salas Barbadillo, materia de teatro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.1, pp. 169-186.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2004c), «El potencial dramático de Escaramán», *Bulletin of the Comediantes*, 56.2, pp. 269-287.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2005), «"Dientes postizos": Salas Barbadillo y el discurso culinario como crítica», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, pp. 157-172.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2008a), *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2008b), «Introducción, edición y notas» de Alonso J. Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2010), «Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. Prosa», en Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario filológica de literatura española. Siglo XVII*, v. 2, pp. 339-349.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013), *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARGANO, Antonio (2002), «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en Begoña López Bueno (coord.), *VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 57-76.
- GASS, William (1970), «Philosophy and the Form of Fiction», *Fiction and the Figures of lifes*, New York, Alfred Knopf, pp. 3-26.
- GAVELA, Delia (2005), «Perfilando géneros, algunas comedias urbanas del primer Lope», en Rafael González Cañal, Gemma Gómez Rubio y Felipe B. Pedraza (coords.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de*

- las II Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 303-318.
- GENETTE, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (1998), «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46.1, pp. 23-46.
- GÓMEZ, Jesús (2000), *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- GÓMEZ, Jesús (2001), «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo», *Criticón*, 81-82, pp. 247-269.
- GÓMEZ, Jesús (2013a), *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.
- GÓMEZ, Jesús (2013b), «La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, en Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 145-165.
- GÓMEZ, Jesús (2015a), *Tendencias del diálogo barroco (literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor Libros.
- GÓMEZ, Jesús (2015b), «El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530», *Etiópicas*, 11, pp. 39-68.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2014), «Pedro de Salazar, *Novelas*», *Criticón*, 122, pp. 192-194.
- GÓMEZ MORAL, Alba (2014), «De metamorfosis y zoantropías. El caso particular del *Para algunos* de Matías de los Reyes», en Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 129-137.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2015), *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Claudio Felipe (2008), «Un modelo de discurso humanístico: la sátira guevariana en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, en Luis Charlo Brea, José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea

- (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, Madrid, CSIC, v. 1, pp. 303-312.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929), *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- GONZÁLEZ DE BOBADILLA, Bernardo (1587), *Nimphas y pastores del Henares*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2010a), «Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época», *Dicenda*, 28, pp. 57-72.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2010b), «La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo: de la *Guía y aviso de forasteros* a los *Días de fiesta* de Juan de Zabaleta», *Dicenda*, 10, pp. 81-94.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011), «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187-752, pp. 1221-1243.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2014), «El filósofo del aldea (1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial», *Edad de Oro*, 33, pp. 193-210.
- GRACIÁN, Baltasar (1993), *El Criticón*, Madrid, Biblioteca Castro.
- GREEN, Otis H. (1969), *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.
- GUEVARA, Antonio de (1984), *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea / Arte de Marear*, ed. de Asunción Rallo Gruss, Madrid, Cátedra.
- HARVEY, David (1989), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Social Change*, Cambridge, Basil Blackwell.
- HARVEY, David (2012), *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen (2007), «Menéndez Pelayo, el hombre tras el bibliófilo. Orígenes de la novela, capítulo IX: cuentos y novelas cortas», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), «Orígenes de la novela». *Estudios*, Santander, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 335-379.

- HUERTA CALVO, Javier (1985), «*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 691-722.
- HUIZINGA, Johan (1959), *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.
- ICAZA, Francisco A. de (1924), «Prólogo y edición» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio, marido examinado*, Madrid, Ediciones de la Lectura.
- ITALIA, Paola y RABONI, Giulia (2014), «¿Qué es la Filología de autor?», trad. de Paolo Tanganelli, *Creneida*, 2, pp. 7-56.
- JOSSA, Stefano (2011), «La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso», en Sergio Luzzatto y Gabriele Pedullà (eds.), *Atalante della letteratura italiana. Vol. 2. Dalla Controriforma alla Ristaurazione*, Torino, Einaudi, pp. 244-248.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2006), *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, London, Tamesis.
- KING, Willard (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- KRAUSS, Werner (1967), «Localización y desplazamientos en la novela pastoril española», en Norbert Poulsen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 363-369.
- KRÖMER, Wolfram (1979), *Formas de la narración breve en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.
- KWON, Misun (1993), *La fusión de los géneros en las novelas picarescas femeninas del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- LAGRONE, Gregory (1941), «Salas Barbadillo and the *Celestina*», *Hispanic Review*, 9, pp. 440-458.
- LAGRONE, Gregory (1942), «Quevedo and Salas Barbadillo», *Hispanic Review*, 10, pp. 223-243.
- LAGRONE, Gregory (1945), «Some Poetic Favorites of Salas Barbadillo», *Hispanic Review*, 10, pp. 24-44.

- LAPORTE, Sarah (2011), *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (tesis doctoral).
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Perpignan, Université de Montpellier.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1999), «Hacia una definición de la novela corta», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 307-317.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1972), «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Barcelona, Ariel.
- LEETCH, Beverly Campbell (1978), *Salas Barbadillo's La ingeniosa Elena: An Edition and Study*, John Hopkins University (tesis doctoral).
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio (1621), *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2011a), *Edición y estudio de la novela «El caballero puntual», de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona (tesis doctoral).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2011b), «Cervantes y el Quijote en El caballero puntual, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (con una nota sobre Avellaneda)», en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 471-483.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2012), «Un nuevo personaje en la corte: *El caballero del milagro*, *El buscón* y *El caballero puntual* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo», en Valentina Nider (coord.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2014), «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, pp-1-16.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2015), «El entremés de *El juez de los divorcios* y otros infelícísimos malcasados», *Anales Cervantinos*, 47, pp. 289-322.

- LUELMO, María de los Reyes (2015), «Madrid, villa para la Corte. Arqueología y Edad Moderna: transformación de la ciudad entre los siglos XVI-XVII», *Revista Historia Autónoma*, 7, pp. 29-47.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco de (1615), «Prólogo» a Alonso J. de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco de (1979), «Prólogo» a Alonso J. de Salas Barbadillo, *Patrona de Madrid restituida*, Madrid, Albatros.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco de (1983), «Prólogo» a Alonso J. de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. de José Fradejas Lebrero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- MADROÑAL, Abraham (2004), «“Entre alegre esperanza y triste olvido” (versos inéditos de Juan Bautista de Vivar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia)», *Anales Cervantinos*, 26, pp. 101-164.
- MANUKYAN, Armine (2012a), «Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias», en Carlos Mata *et al.* (coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 279-295.
- MANUKYAN, Armine (2012b), *Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: ‘El necio bien afortunado’ y ‘El sagaz Estacio, marido examinado’*, Pamplona, Universidad de Navarra (tesis doctoral).
- MARAVALL, José Antonio (1986), *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus.
- MARIETA, Juan (1604), *Historia de la santísima imagen de Nuestra Señora de Atocha*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1998), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de fray Antonio de Guevara*, Santander, Universidad de Cantabria.
- MAS I USÓ, Pasqual (1999), *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger.
- MELLONI, Alessandra (1972), «Rilievi strutturali sulla *Hija de Celestina* di Salas Barbadillo», *Lingua e stile*, 7.2, pp. 261-287.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008), *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos.
- MEY, Sebastián (1613), *Fabulario*, Valencia, Imprenta de Felipe Mey.
- MOLINA, Tirso de (1996), *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia.
- MOLL, Jaime (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, 54.201, pp. 97-104.
- MOLL, Jaime (2001), «Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo», en Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (ed.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, pp. 471-479.
- MONTE, Alberto del (1971), *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen.
- MONTERO REGUERA, José (2006), «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1, pp.165-175.
- MORALES, Ángela (2005), «El recurso del teatro interior en *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina», en Florencia Calvo, Luis Iglesias Feijoo y Melchora Romanos (coords.), *Estudios del teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 233-242.
- MORENO GARCÍA, Isabel (1998), *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (tesis doctoral).
- MORÍNIGO, Marcos N. (1957), «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 pp. 41-61.
- MORLEY, Sylbanus G. y BRUERTON, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- MUMFORD, Lewis (2012), *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- MUNGUÍA, Laura Yadira (2016), «Salas Barbadillo y sus epigramas en relación con los enigmas de Sor Juana», *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, 70, pp. 174-195.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003), «Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 6, pp. 147-173.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007a), «Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*», *Revista de Filología Española*, 87, pp. 103-130.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007b), «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*», *Criticón*, 99, pp. 125-158.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013), «A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*», *Artifara*, 13bis, 207-251.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2016), «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, pp. 271-282.
- MUZY, Astride (2007), «Continuité du genre miscellané dans *El peregrino en su patria*» en Nadine Ly (coord.), *Littérarité 5. Figures du discontinu*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 77-106.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2010), «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplares*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58.1, pp. 59-93.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2013a), «Introducción. Desdobles y entretejidos», en Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 9-24.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (coord.) (2013b), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2013c), «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejo», en Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 25-47.
- OLTRA, José Miguel (1985), «La miscelánea en *Deleitar aprovechando*: reflejo de una coyuntura tirsiana», *Criticón*, 30, pp. 127-150.

- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PÁEZ RIVADENEIRA, Iván (1996), *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: representación del enfrentamiento estatuario en la corte*, University of Iowa (tesis doctoral).
- PAGNOTTA, Carmen Josefina (1994), «Un paradigma intertextual: el *Quijote* y *El caballero puntual* de Alonso J. de Salas Barbadillo», en *Cervantes. Actas del Simposio Nacional de Letras del Siglo de Oro español, II (Anexo IX de Revista de Literaturas Modernas)*, Mendoza, Universidad de Cuyo, pp. 243-251.
- PALOMO, María del Pilar (1976), *La novela cortesana: Forma y Estructura*, Barcelona, Planeta.
- PALOMO, María del Pilar (1999), «Aproximaciones a las misceláneas tirsistas», en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 411-428.
- PAULEY, Caren Altchek (1979), *Social realism in the short novels of Salas Barbadillo, Céspedes and Zayas*, New York, City University of New York (tesis doctoral).
- PEDRAZA, Felipe B. (1994), «Edición, introducción y notas» de Lope de Vega, *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDRAZA, Felipe B. (2005), «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla», en Rafael González Cañal, Gemma Gómez Rubio y Felipe B. Pedraza (coords.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 453-483.
- PEDRAZA, Felipe B. (2006), «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en Anthony J. Close y Sandra Frenández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge, AISO, pp. 77-88.
- PEÑA DIAZ, Manuel (2003), «Normas y transgresiones: la cultura escrita en el Siglo de Oro», en Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar (coords.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y*

- América (siglos XVI-XVIII)*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, pp. 120-139.
- PEREDA, Francisco de (1604), *Historia de la santa y devotísima imagen de Nuestra Señora de Atocha, patrona de Madrid de sus milagros y casa*, Valladolid, Sebastián de Cañas.
- PEREIRA PEREIRA, Jesús (1995), «El impacto de la Corte. La sociedad en el siglo XVI», en Virgilio Pinto Crespo y Santos Madrazo Madrazo, *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Madrid, Caja de Madrid-Lunwerk, pp. 170-181.
- PEREYBONNE, Natalie (2013), «La crítica del poder como respaldo al poder: reflexión sobre el *Menosprecio de corte...* de Antonio de Guevara», en Jesús María Usunáriz y Edwin Williamson (coords.), *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, pp. 15-24.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1906), *Bibliografía madrileña. Parte segunda*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1907), *Bibliografía madrileña. Parte tercera*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- PÉREZ-ERDELYI, Mireya (1979), *La pícara y la dama. La imagen de las mujeres en la novela picaresco-cortesana de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal.
- PEYTON, Myron A. (1973), *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne.
- PFANDL, Ludwing (1935), *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Juan Gili.
- PICONE, Michelangelo (2000), «Riscritture cinquecentesque della cornice del *Decameron*», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 38, pp. 117-138.
- PIÑA, Juan de (1987), *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. de Encarnación García de Dini, Verona, Università degli Studi di Pisa.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2015a), «De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*: estructura narrativa, género literario e interpolación», *Edad de Oro*, 34, pp. 187-200.

- PIQUERAS FLORES, Manuel (2015b), «Elementos de la novela corta en la segunda parte del *Quijote*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 11, pp. 113-124.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2015c), «El final de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* de Lope, ¿pecado y justicia poética?», *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 17, pp. 111-123.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016a), «El nacimiento de las colecciones de novela corta en español», en Mechthild Albert *et al.* (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta española*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 77-91.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016b), «Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas», *Castilla. Revista de literatura*, 7, pp. 794-811.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016c), «Las *Ejemplares*: primera parte de novelas de Miguel de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, pp. 283-295.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (en prensa a), «Algunas consideraciones sobre la estructura de la primera parte de *El caballero puntual* de Alonso J. de Salas Barbadillo», *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 4.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (en prensa b), «Estrategias narrativas para la inserción de relatos interpolados en el *Persiles*», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
- PLACE, Edwin B. (1926a), «Salas Barbadillo, Satirist», *Romanic Review*, 17, pp. 230-242.
- PLACE, Edwin B. (1926b), *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez.
- PLACE, Edwin B. (1927), «Edición, introducción y notas» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *Casa del plazer honesto*, *University of Colorado Studies*, 15.4, Boulder (CO), University of Colorado.
- PRESOTTO, Marco (2011), «Las comedias a Marcia Leonarda», en Luciana Gentili y Renata Londero (coords.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-30.

- QUEVEDO, Francisco de (1993), *Prosa festiva completa*, ed. de Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (2007), *El buscón*, ed. de Domingo Induráin, Madrid, Cátedra.
- QUONDAM, Amedeo (2013), *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo.
- RABELL, Carmen R. (1994), «Menosprecio de corte y alabanza de aldea: crítica laciana, propaganda imperialista o *best-seller*», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, v. 3, pp. 245-253.
- RALLO GRUSS, Asunción (1984a), «Edición, introducción y notas» de Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea / Arte de Marear*, Madrid, Cátedra.
- RALLO GRUSS, Asunción (1984b), «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, pp. 159-180.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (1995), «Dafne, una fábula en la corte de Felipe II», *Anuario Musical*, 50, pp. 23-46.
- REDONDO, Agustín (1974), *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève, Droz.
- RESTA, Ilaria (2014), «De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara», *Edad de Oro*, 33, pp. 395-409.
- REY HAZAS, Antonio (1983), «Novela picaresca y novela cortesana: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo», *Edad de Oro*, 2, pp. 137-156.
- REY HAZAS, Antonio (1986), «Introducción, selección, edición y notas» de *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, Madrid, Plaza y Janés.
- REY HAZAS, Antonio (1995), «El Madrid literario en la Edad Moderna», en Virgilio Pinto Crespo y Santos Madrazo Madrazo, *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Madrid, Caja de Madrid-Lunwerg, pp. 362-372.

- REY HAZAS, Antonio (2005a), «Edición, introducción y notas» de *Jarifas y Abencerajes*. *Antología de la literatura morisca*, Madrid, Mare Nostrum.
- REY HAZAS, Antonio (2005b), «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 25, pp. 21-89.
- REY HAZAS, Antonio (2007), «Apuntes sobre el género novelesco de *Sucesos y prodigios de amor*», de Juan Pérez de Montalbán, *Edad de Oro*, 26, pp. 199-218.
- REY HAZAS, Antonio (2013), «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto», en Valentín Núñez Rivera (coord.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 181-214.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio (1994), «Edición, introducción y notas» de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio (1996), «Edición, introducción y notas» de Miguel de Cervantes, *La española inglesa / La fuerza de la sangre / El licenciado vidriera*, Madrid, Alianza Editorial.
- REYES LEOZ, José Luis de los (1995), «Evolución de la población, 1561-1857», en Virgilio Pinto Crespo y Santos Madrazo Madrazo, *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Madrid, Caja de Madrid-Lunwerk, pp. 141-146.
- RICO, Francisco (2000) [1970], *La novela picaresca y el punto de vista*, 6ª ed., Barcelona, Seix Barral.
- RILEY, Edward C. (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RÍO BARREDO, María José del (1998), «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro Labrador, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, 17, pp. 149-168.
- RÍO BARREDO, María José del (2000), *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons.
- RIPOLL, Begoña (1991), *La novela barroca. Catálogo biobibliográfico 1620-1700*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2013), «Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo*, 1.1, pp. 105-119.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.) (1987), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid. Castalia.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.) (1993), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2014), «Novela cortesana, novela barroca, novela corta», *Edad de Oro*, 33, pp. 9-20.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2011), «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 143-161.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2006), «“Quien bien ata, bien desata”: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo», *e-Humanista*, 6, pp. 114-131.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2009), «*La niña de los embustes*, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano», *Dicenda*, 27, pp. 109-130.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2012), «Edición, introducción y notas» de *Picaresca femenina de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*. Madrid-Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2013), «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo*, 1.1, pp. 121-131.
- RODRÍGUEZ-OLIVA, Juan (1982), *La ausencia de picaresca en «El Lazarillo» de Juan de Luna y «La hija de Celestina» de A. J. de Salas Barbadillo*, El Paso, University of Texas (tesis de maestría).
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002), *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark (DE), Juan de la Cuesta.
- ROSEL Y FUENLLANA, Diego (1613), *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones*, Nápoles, Juan Domingo Roncallolo.

- ROSSO, Maria (2013), «Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega», *Artifara*, 13 bis, pp. 133-150.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013), «Los novellieri en las *Novelas ejemplares*: la ejemplaridad», *Artifara*, 13 bis, pp. 33-58.
- RUFFINATTO, Aldo (2013), «Doce novelas ejemplares nunca impresas. (El juego de la ‘experimentación’ en la narrativa cervantina)», *Artifara*, 13 bis, pp. 167-194.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1996), *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio en el texto barroco*, Bern, Peter Lang.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1998), «La corte como espacio discursivo», *Edad de Oro*, 17, pp. 195-211.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2014), «Corta/Cortesana. Apuntes a propósito de una denominación problemática para la narrativa barroca», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, pp. 1-13.
- SALAZAR, Ambrosio de (1614), *Espexo general de la gramática en diálogos*, Rouen, Chez Adrien Morront.
- SALAZAR, Pedro de (2014), *Novelas*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2012), «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La virgen de la Almudena*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, pp. 175-209.
- SANHUESA FONSECA, María (1998), «“Armería del ingenio y recreación de los sentidos”: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII», *Revista de musicología*, 21.2, pp. 497-530.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca (en prensa), «De Boccaccio a Cervantes: la propuesta de una colección de novela corta a la española», *Les métamorphoses de Boccace*, Paris, Garnier.

- SCHERER, Sherinda Idyll (1981), *The literary vision of Alonso de Salas Barbadillo*, Riverside, University of California (tesis doctoral).
- SERÉS, Guillermo (2011), «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 87-117.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2001), *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.
- SIMMEL, Georg (1986), «Las grandes urbes y la vida del espíritu», en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, pp. 247-261.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2014), «Advertencia», en Alonso Cano y Urrueta, *Días de Jardín*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir (textos)*, 18, p. 271.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1988), *El pasajero*, ed. de María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU.
- SUBIRATS, Joan (1968), «La Diane de Montemayor, roman à clef?», *Études Ibériques et latino-américaines*, Paris, Publications de la Faculté des Lettres Humaines de Poitiers-Presses Universitaires de France, pp. 105-118.
- TALENS, Jenaro (1977), *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia.
- TORRES, Luc (2004), «Hijas e hijastras de Justina: venturas y desventuras de una herencia literaria», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 1763-1771.
- TORRES, Luc (2010), «Boca de todas verdades: loco predicador, melancólico y bufonesco. Intento de caracterización de un loco literario», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2013), «Introducción» a Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, Madrid, Polifemo, pp. 7-18.

- UHAGÓN, Francisco R. de (1894), «Prólogo y edición» de Alonso J. de Salas Barbadillo, *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- USAI, Nicola (2015), *'El forastero' de Jacinto Arnal de Bolea: estudio y edición*, Córdoba, Universidad de Córdoba (tesis doctoral).
- VAL, Joaquín del (1953), *La novela española en el siglo XVII*, en Guillermo Díaz-Plaja (coord.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, v. 3., Barcelona, Vergara.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1968) [1943], *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar.
- VECCE, Carlo (1998), «L'egloga *Melisaeus* di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro», en Stefano Carrai (coord.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, pp. 213-234.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1963), *La dama boba / La niña de plata*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2003), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2010), *Isidro. Poema castellano*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid-Barcelona, Castalia-Acción Cultural.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2010), «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108, pp. 57-78.
- VITSE, Marc (1980), «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 80, pp. 5-142.
- VOSTERS, Simón A. (2009), *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and the Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen.

- WILLIAMS, Robert H., (1946), *Boccalini in Spain: A Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha, George Banta.
- WOOD MORRIS, Mary (1970), *Quevedo and Salas Barbadillo: Satirist of the Golden Age*, Florida State University (tesis doctoral).
- YUDIN, Florence L. (1968), «The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, pp. 181-188.
- YUDIN, Florence L. (1969), «Theory and Practise of the *Novela comediesca*», *Romanische Forschungen*, 4, pp. 585-594.
- ZABALETA, Juan de (1983), *Día de la fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia.
- ZUGASTI, Miguel (1998), «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en Rafael González Cañal y Felipe B. Pedraza (coords.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 109-142.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Entre páginas

Reproducción del f. 108r de <i>El sutil cordobés Pedro de Urdemalas</i> (Madrid, 1620)	173-174
Reproducción de la portada de <i>Casa del placer honesto</i> (Madrid, 1620)	261-262
Reproducción del f. 1r de <i>Fiestas de la boda de la incasable malcasada</i> (Madrid, 1622)	301-302
Reproducción de la «Tabla de novelas contenidas» en <i>Corrección de vicios</i> (s/f) (Madrid, 1615)	349-350

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	7
NOTA ACLARATORIA	11
PREFACIO	33
<i>PREFAZIONE</i>	19
PARTE I: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su contexto literario	25
I.1 El ingenioso Salas Barbadillo, curioso escritor	27
I.2 Madrid y la asunción del modelo cortesano	33
I.3 Nueva realidad, nueva literatura	47
I.3.1 Del río a la corte: lo pastoril, inevitable (meta)literatura	47
I.3.2 Un teatro para una sociedad teatralizada: de la representación a la lectura	54
I.3.3 Hacia una narrativa urbana: novela picaresca y novela cortesana	60
I.4 De espejos y matrioskas: la literatura en el abismo	67
PARTE II: «La fábula con los episodios»	75
II.1 <i>Patrona de Madrid restituida</i>	77
II.2 <i>La hija de Celestina / La ingeniosa Elena</i>	99

III.2.5 Fiesta de Santiago (julio)	277
III.2.5.1 <i>El caprichoso en su gusto y la dama sesentona</i>	278
III.2.5.2 <i>El gallardo montañés y filósofo cristiano</i>	281
III.2.6 Fiesta de san Bartolomé (agosto)	284
III.2.6.1 <i>Los mirones de la corte</i>	286
III.2.6.2 <i>El pescador venturoso</i>	288
III.2.7 Fiesta de san Mateo (septiembre)	291
III.2.7.1 <i>El tribunal de los majaderos</i>	292
III.2.7.2 <i>El majadero obstinado</i>	294
III.2.7.3 <i>Últimos versos</i>	297
III.2.8 Un final precipitado	298
III.3 <i>Fiestas de la boda de la incasable malcasada</i>	303
III.3.1 Una red literaria	303
III.3.2 El marco como novela	304
III.3.3. El festejo como marco	309
III.3.3.1 <i>El descasamentero</i>	310
III.3.3.2 Versos de enlace	312
III.3.3.3 <i>El comisario contra los malos gustos</i>	313
III.3.3.4 Versos de enlace	316
III.3.3.5 <i>El remendón de la naturaleza</i>	316
III.3.3.6 <i>El cocinero del amor</i>	318
III.3.3.7 Versos de enlace	322
III.3.3.8 <i>Las aventureras de la corte</i>	322
III.3.3.9 <i>El malcontentadizo</i>	325
III.3.4 Espacios para la ficción: del teatro al camino	325
III.3.4.1 <i>La mayor acción del hombre</i>	327
III.3.4.2 Versos de enlace	330
III.4 La literatura en el centro de la reunión	335

PARTE IV: Las colecciones de metaficciones	343
IV.1 Los componentes: mimbres para un género barroco y cortesano	345
IV.1.1 Lectura individual y lectura colectiva: la novela enmarcada	345
IV.1.2 La simulación ficcional del corral	354
IV.1.3 La poesía como metaficción	356
IV.2 En busca de una terminología	361
IV.3 Colecciones de ficciones y metaficciones (1613-1635)	377
CONCLUSIONES	383
<i>CONCLUSIONI</i>	387
BIBLIOGRAFÍA	391
Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	393
Bibliografía general	397
ÍNDICE DE LÁMINAS	427